491



ARTE CRISTIANA

VOLUME XLIX

1961 - FASC. 4-5

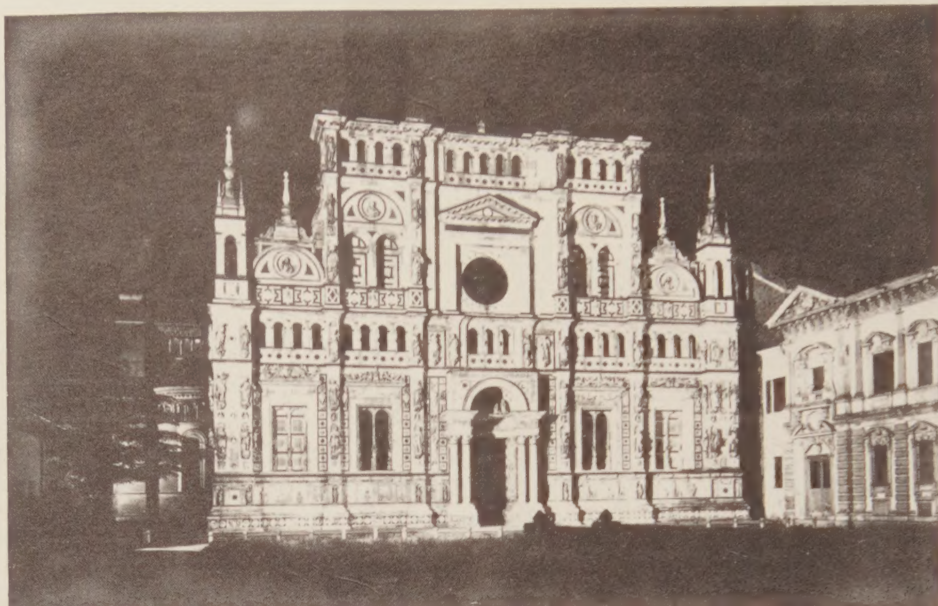
MERO SPECIALE DEDICATO ALLA RUBRICA THEATRICA

. Abbonam.
Gruppo III

Daprato Library
of Ecclesiastical Art

POLLICE S. p. A.

Via Pisino, 12 - MILANO - Tel. 2574.641 - 2 - 3



ILLUMINAZIONE ESTERNA ED INTERNA DELLE CHIESE - REFETTORI - DORMITORI - CINEMA E TEATRI

CAMPI SPORTIVI - TUTTO PER LA ILLUMINAZIONE RAZIONALE



TARKETT

PAVIMENTO VINILICO SVEDESE

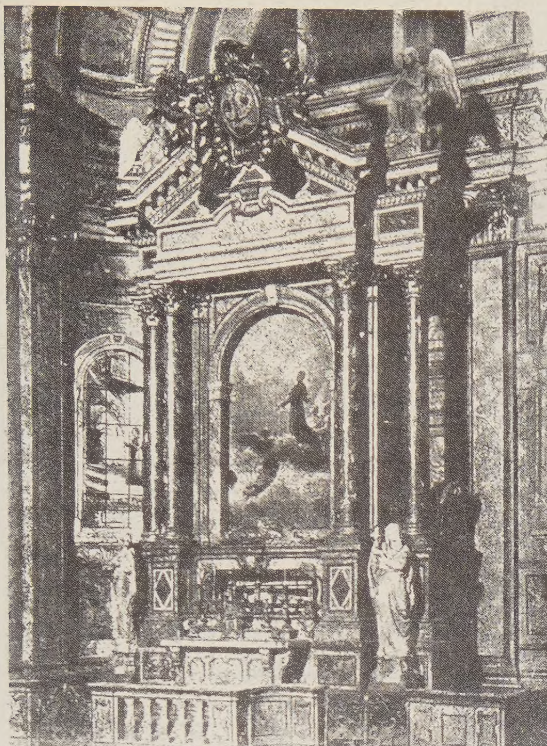
per ospedali, nidi di infanzia scuole etc.

perchè è di lunga durata, di facile pulitura, afono, elastico, silenzioso e di colori splendidi.

IMPORTATORI:

ENGL - PLASTIC
Via Talvera 6
BOLZANO

SVERITAL S.R.L.
Via Scarlatti 8
MILANO



Altare dedicato a S. Giovanni Bosco eseguito nella Basilica di "Maria Ausiliatrice,, - Torino

VITTORIO REMUZZI

SOCIETÀ PER AZIONI

MARMI - GRANITI - PIETRE

Sede centrale in
57, Via Ghislandi - **BERGAMO** - Telefono 37.244 due linee
Ufficio in
15, Via Mazzini - **MILANO** - Telefono 890.846

SPECIALITÀ IN
FORNITURE PER CHIESE

ALTARI
BALAUSTRE
COLONNE
PAVIMENTI

VASTO ASSORTIMENTO DI MARMI COLORATI DI PROPRIA PRODUZIONE

BANCO AMBROSIANO

FONDATO NEL 1896

SEDE SOCIALE E DIREZIONE CENTRALE IN **MILANO** VIA CLERICI 2

CAPITALE INTERAMENTE VERS. L. 3.000.000.000 - RISERVA ORD. L. 3.200.000.000

BOLOGNA - GENOVA - MILANO - ROMA - TORINO - VENEZIA

ABBIATEGRASSO - ALESSANDRIA - BERGAMO - BESANA - CASTEGGIO - COMO - CONCOREZZO
ERBA - FINO MORNASCO - LECCO - LUINO - MARGHERA - MONZA - PAVIA - PIACENZA
SEREGNO - SEVESO - VARESE - VIGEVANO

BANCA AGENTE DELLA BANCA D'ITALIA PER IL COMMERCIO DEI CAMBI

EFFETTUA OGNI OPERAZIONE DI BANCA, CAMBIO, MERCI, BORSA E DI CREDITO AGRARIO D'ESERCIZIO
RILASCIA BENESTARE PER L'IMPORTAZIONE E L'ESPORTAZIONE

AUTORIZZATA A COMPIERE LE OPERAZIONI SU TITOLI DI DEBITO PUBBLICO

PRATICHE DI FINANZIAMENTO

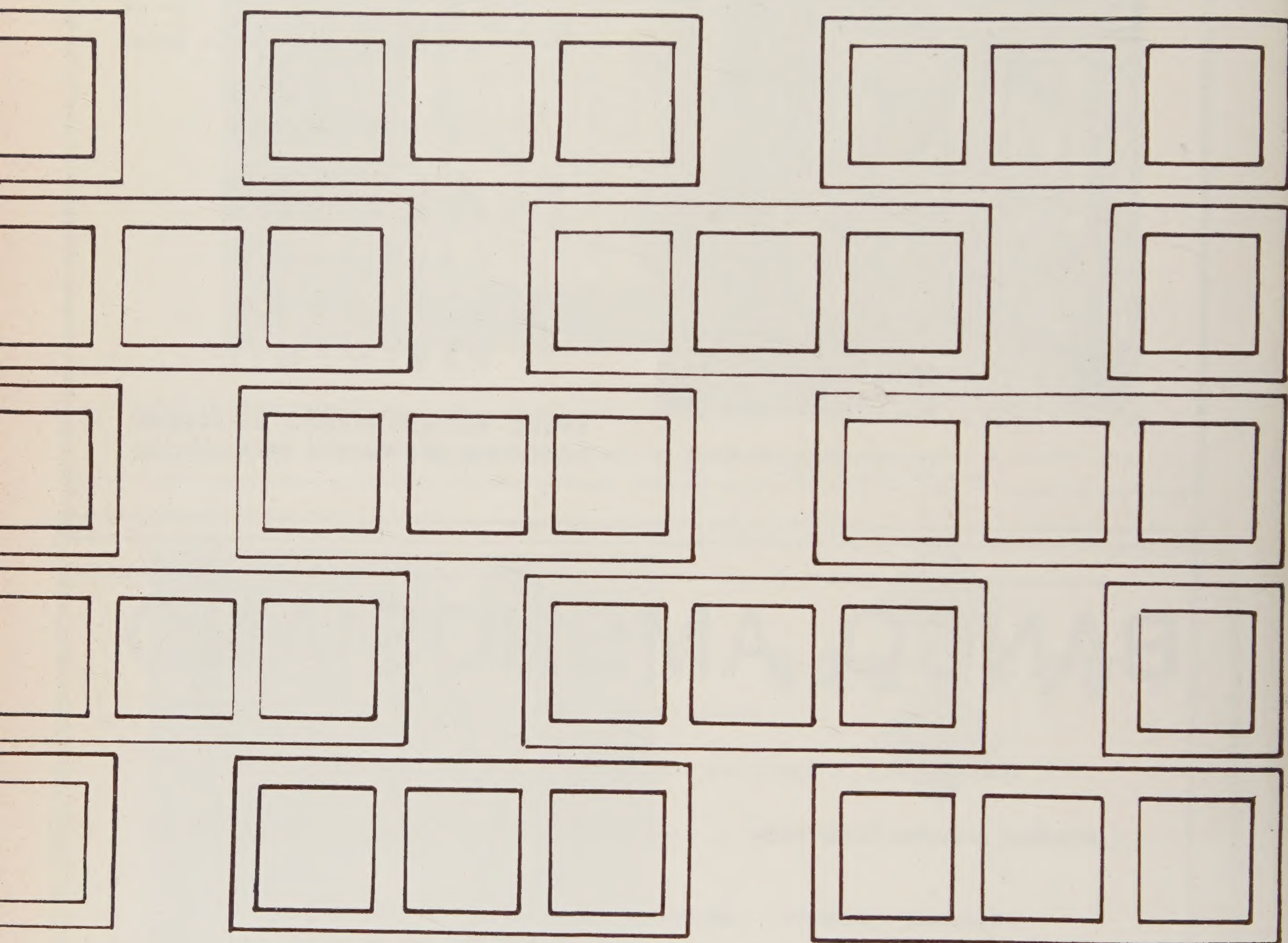
QUALE BANCA PARTECIPANTE PRESSO L'ENTE FINANZIARIO INTERBANCARIO (EFIBANCA)
E IL MEDIOCREDITO REGIONALE LOMBARDO

DC

CILSA

CERAMICHE DI LISSONE S. p. A.

Uffici: Milano - Via della Posta, 10 - Tel. 80.85.20



schema di montaggio frangisole
tipo PORTOFINO n. 28 pezzi ÷ x mq.

frangisole

Il grigliato frangisole, in cotto, in ceramica, in materiale semigreificato sia grezzo che smaltato, può essere efficacemente impiegato in campo edilizio allo scopo di schermare dal sole e dagli sguardi terrazze e balconi, di sottrarre alla vista balconi di servizio. Grazie alla leggerezza dei disegni, alla pastosità del cotto, alla solidità del grès ed alla brillantezza degli smalti, suggerisce eleganti e funzionali soluzioni di parapetti di balconi, di terrazze e di recinzioni di giardini.

vetro: mistica e luce nelle chiese

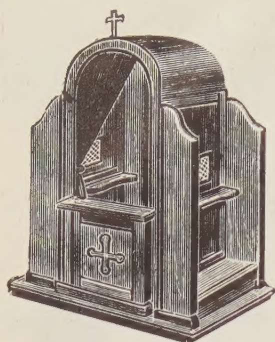


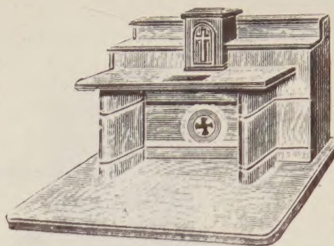
Chiesa di Baranzate

Fabbrica Pisana Saint-Gobain - Milano, C.so Europa 18 - Roma, Via C. Balbo 35

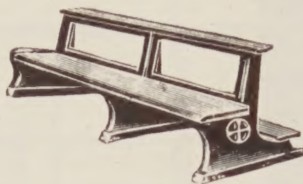
DE

MOBILI PER CHIESA





eseguiamo lavori anche su disegno



garanzia anni "dieci"



SEDIE SOVRAPPONIBILI



metallo

legno

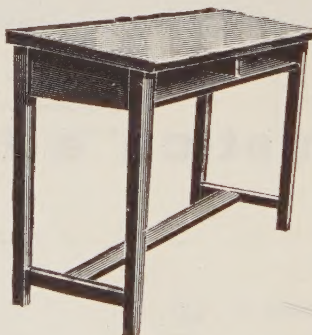
POLTRONE PER SALE RICREATIVE



concediamo pagamenti dilazionati



ARREDAMENTI SCOLASTICI E SCUOLA MATERNA



SPINELLI SIRO S.A.S.

CARATE BRIANZA (Milano) - Via C. Battisti Tel. 92.58

ALCUNE REFERENZE:

Asti: Parrocchia S. Caterina
Alessandria: Vescovado
Alessandria: Istituto Sordomuti
Bergamo: Tempio S. Lucia
Bologna: Chiesa S. Famiglia
Bordighera: Chiesa Terrasanta
Bordighera: Chiesa S. Maddalena
Caravaggio: Santuario
Caravaggio: Suore Conventino
Como: Chiesa Collegio Gallio
Como: Casa Divina Provvidenza
Crema: Seminario Vescovile
Crema: Chiesa Cattedrale
Crema: Chiesa S. Pietro
Cremona: Duomo
Cremona: Chiesa Villaggio Po
Cremona: Chiesa S. Ilario
Cremona: S. Sebastiano
Firenze: Parrocchia Regina Pacis
Firenze: Chiesa S. Cuore
Genova: Santuario dei Marinai
Genova: Chiesa S. Sisto
Genova: Chiesa S. Salvatore
Genova: Chiesa S. Fede
Ge-Albaro: Suore Sacramentine
Ge-Nervi: Collegio Emiliani
Gorizia: Convento Cappuccini
Ivrea: Parrocchia S. Maurizio
Milano: Chiesa S. Eufemia
Milano: Chiesa S. Vito
Milano: Chiesa S. M. Rossa
Milano: Chiesa S. Martino
Milano: Chiesa S. Marcellina
Milano: Chiesa Vigentina
Milano: Chiesa S. Anna
Milano: Chiesa E. Eugenio
Milano: Chiesa S. Angela Merici
Milano: Chiesa S. Benedetto
Moncalvo: Parrocchia
Novara: Curia Vescovile
Novara: Chiesa Madonna Pellegrina
Porto Maurizio: Suore Carmel. Scalze
Porto Maurizio: Suore S Chiara
Rivalta Borm.: Chiesa Parrocchiale
Pozzolo M.: Chiesa Parrocchiale
Roma: Elemosineria Apost.
Roma: Chiesa S. Andrea delle Fratte
Roma: Chiesa Gran Madre di Dio
Roma: Istituto Portuense S. Antonio
Reggio Calabria: Seminario Vescovile
Siracusa: Chiesa al Pantheon
Siracusa: Chiesa Grottasanta
Sanremo: Chiesa S. Siro
Sanremo: Chiesa S. Stefano
Sanremo: Chiesa Ospizio Marsiglia
Torino: Chiesa Casa Buon Consiglio
Torino: Chiesa S. Agnese
Udine: Istituto Micesio

-

Caro lettore,

il presente numero di "ARTE CRISTIANA" è totalmente dedicato a THEATRICA. Dalle firme dei collaboratori e dalla varietà degli articoli documentati in varie sezioni, sino a quelli che potrebbero essere considerati elementi marginali, ma che in realtà hanno il loro peso specialmente ai tempi nostri in cui giustamente l'occhio vuole avere la sua parte ci riferiamo alla sobria ed elegante impaginazione, al tipo di carta usata, al numero considerevole delle pagine si potrà rendere facilmente conto dell'impegno assunto da "Arte Cristiana" perchè Theatrica, voluta con spirito pratico e d'avanguardia da quell'Uomo illuminato che fu Mons. Giuseppe Polvara, esca in una veste decorosa.
Le varie adesioni ed i compiacimenti che ci sono pervenuti sin dai numeri precedenti e per voce di persone autorevoli anche da terre estere e lontane, ci hanno non solamente confortati, ma anche aiutati nel nostro intento che era ed è quello di sfruttare tutti i mezzi, per una maggiore informazione; anche se ciò - come potrà facilmente comprendere - ci costa un non indifferente sforzo finanziario.
Nutriamo quindi speranza che il presente fascicolo incontri la Sua simpatia ed il Suo apprezzamento. In cambio del nostro impegno, La preghiamo di leggere con attenzione questo numero di Theatrica, di fare propaganda, di trovare nuovi Lettori e di inviarci per la pubblicazione articoli illustrati o notizie utili ad una sempre maggiore valorizzazione ed informazione del testo. Qualsiasi parere anche se lontano dai nostri intenti e dalle nostre direttive ci giungerà comunque assai gradito e ci potrà aiutare a migliorare Theatrica, inserendo eventualmente nuove Rubriche o ampliando l'orizzonte di taluna di esse: sarà inoltre un segno che la nostra fatica viene seguita con interesse.

Facciamo quindi affidamento anche su di Lei, cortese Lettore, e La ringraziamo sin d'ora per il consiglio che gentilmente vorrà darci.

LA REDAZIONE

ARTE CRISTIANA

VOLUME XLIXL
Fasc. 4-5 (491)
Aprile-Maggio 1961

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETA' AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA E ALL'UNIONE DELLA STAMPA PERIODICA ITALIANA (U. S. P. I.)

In copertina: E. Bergagna: Schizzi dell'« Adelchi ».

Depositari di Arte Cristiana:

Libreria Hoepli, MILANO - Libreria Ledi, MILANO - Libreria antiquaria Leo S. Olski, FIRENZE - Libreria Aldo Garzanti, MILANO - Libreria Liberma, ROMA - Libreria Nardecchia, ROMA - Libreria Salimbeni G., FIRENZE - Libreria Edit. Ancora, MILANO - Libreria Internazionale Vallerini, PISA - Libreria Miccoli, LECCE - Libreria Paternolli, GORIZIA - Libreria Internazionale Rizzoli, BOLOGNA - Libreria Ed. Patron., BOLOGNA - Libreria Filippi Ulderico, TARANTO - Libreria Ed. Trani, TRIESTE - Libreria Ivaldo Bricca, PIACENZA - Libreria Bruno Marton, TREVISO - Libreria F.lli Dessi, CAGLIARI

Libreria Mirto, MADRID.

Library Metropolitan, NEW YORK.

Library of Congress, WASHINGTON.

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER IL 1960

ABBONAMENTO L. 2500 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 280
ABBONAMENTO SOSTENITORE (riceve tutte le edizioni dell'anno) . L. 7000
ARTE CRISTIANA e L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA . . . L. 2900
Per abbonamenti servirsi del c. c. p. N. 3-1137 - Milano

ABBONAMENTI CUMULATIVI (sconto 10%) con:

La SETTIMANA CATTOLICA — MUSICA SACRA — PALESTRA DEL CLERO
RIVISTA LITURGICA . . — "AMBROSIUS" . . — MINISTERIUM VERBI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (11/18)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefoni: Direzione e Amministrazione 450.378 - Redazione 450.665
Suppl. trimestr. di "ARTE CRISTIANA" è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA"

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III - Iscrizione al N. 1940 del Registro della Cancelleria del Tribunale ai sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1949 N. 47 - *Nihil obstat quominus imprimatur:* Sac. MARCUS MELZI, Censor delegatus - *Imprimatur in Curia Arch Mediolans:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen. - Dirett. propr. Mons. GIACOMO BETTOLI - Milano - c.c.p. N. 3/1137

Digitized by the Internet Archive
in 2023

https://archive.org/details/arte-cristiana_1961_49_4-5

Morale e danza

Per poter capire la posizione della Chiesa e per poter impostare esattamente il tema della moralità della danza, occorre innanzi tutto che ci intendiamo sul contenuto di tale termine, perchè non avvenga che sotto la stessa parola si intendano realtà diverse e quindi ci si creda di combattersi mentre in realtà si dicono le stesse cose o si pensi di essere d'accordo mente ci si riferisce a cose differenti.

Con la parola « danza » si può indicare semplicemente un tipo di linguaggio, quello che si esprime non mediante la parola parlata o scritta, ma mediante il movimento del corpo: tali movimenti hanno un valore segnaletico e contengono un messaggio, allo stesso modo che un valore segnaletico ed un messaggio è contenuto nel colore del semaforo.

Con quella parola si può anche intendere un tipo di divertimento, una forma di ricreazione: quella che si attua mediante i movimenti del corpo, ritmati in modo speciale e connessi secondo una successione piacevole.

Infine la « danza » può significare ed essere un modo di accostamento dei sessi e di soddisfazione della reciproca attrazione.

E' difficile dire fino a che punto in concreto prevale un aspetto o l'altro o l'altro. Possiamo solo far notare che la tendenza a scivolare verso il contenuto « sessuale » è assai forte e si insinua talora senza che nemmeno ci si accorga.

Se vario e molteplice è il significato e il contenuto della « danza », vario è pure il giudizio morale di essa.

La danza come espressione di linguaggio va giudicata in base al messaggio che si vuol trasmettere e al modo come lo si trasmette: una danza può essere immorale perchè incita alla violazione della norma di condotta intesa nel significato più ampio (incitazione alla rivolta, al furto, alla menzogna, ecc.), oppure perchè, pur incitando a cose buone o indifferenti, lo fa con gesti e movenze che spingono a violare la norma morale. Non è il caso che esponiamo più diffusamente questi concetti. Ci restringiamo a far notare che sono gli stessi che si espongono a proposito delle altre forme di linguaggio (arte, cinema, romanzo, pubblicità, ecc.).

Intesa nel secondo senso, la moralità della danza dipende dalla liceità della ricreazione e dal modo come la danza è compiuta. Se il divertimento è legittimo e necessario, non lo è però in ogni momento, in ogni posto, in qualunque dimensione, ecc.

Intesa come accostamento dei sessi e maniera di soddisfazione del reciproco desiderio di attrazione, il giudizio è legato alla liceità dell'attrazione: altro è che due persone siano fra loro sposate ed altro è che non lo siano; altro è che si tratti di due fidanzati prossimi al matrimonio ed altro è che i due si siano appena conosciuti... La danza sarà lecita se è lecita l'attuazione della reciproca attrazione.

In concreto poi bisogna richiamare continuamente l'attenzione su quel sottile pericolo di slittamento verso forme sessuali larvate o palesi, avvertite o inconsce a cui la danza è continuamente esposta, evitando di abbandonarsi a quelle concezioni ottimistiche della natura che non tengono conto sufficientemente del peccato d'origine e delle sue conseguenze sulla nostra umanità.

Questo permette di capire subito come di fronte alla danza ed alla sua valutazione morale si può cadere in due pericoli altrettanto gravi: quello di vedervi sempre e solo una espressione della concupiscenza condannandola quindi in tutte le forme e in tutti i casi, e quella di vedervi semplicemente una forma

di linguaggio ed un'espressione d'arte e quindi di assolverla in tutte le manifestazioni. E' fuori dubbio che qualche cattolico è esposto al primo pericolo: non pochi artisti però sono fortemente esposti al secondo.

Queste osservazioni dovrebbero fornire una guida sufficiente sia a interpretare correttamente certi testi della patristica e dei concili, sia a valutare esattamente certe forme di « danze ».

Le stesse osservazioni dovrebbero permettere di dare una risposta soddisfacente al proposito di introdurre o di dare maggior posto alla danza negli istituti di educazione. Indubbiamente la danza potrebbe giovare alla formazione dei giovani, purchè si tenga presente il pericolo di slittamento sessuale.

Un discorso a parte dovrebbe essere fatto per i seminari e per le case religiose, data la natura della scelta verginale inclusa nell'aspirazione al sacerdozio e nella preparazione alla professione. Qui il termine danza dovrebbe essere escluso completamente. Si dovrebbe parlare solo di linguaggio mimico e non si dovrebbe dimenticare il raccordo con la liturgia.

Ma qui il discorso è assai più lungo e delicato.

G. B. Guzzetti
della P. Facoltà Teologica
di Milano

L'ottavo peccato: la stoltizia

La Scrittura enumera le colpe che provengono dai cattivi pensieri dell'uomo, e fra esse ultima, ma non minima, è la stoltizia.

Questa terribile denuncia ci torna spesso a mente, quando ci imbattiamo in alcune forme spettacolari della vita moderna, non proprio corruttrici nè perverse, nè palesemente immorali, ma stolte semplicemente; come la rappresentazione televisiva o teatrale di certi festival, le edizioni di canzonissime accompagnate da mimiche e costumi senza senso, i finali di certi saggi di danza che mandano in visibilio il pubblico.

Già: malgrado la condanna cristiana, la stoltezza piace (e perciò è tanto più riprovevole chi la coltiva). Piace a quegli spettatori e uditori che non hanno un loro patrimonio di idee da difendere e si abbandonano volentieri agli inviti di spettacoli che ne impediscono la germinazione. L'anima si adagia in una pigrizia che vuol essere riposo (il vero riposo è sempre attivo); in una sciatteria che vuol essere cordialità; in un orgasmo che vuol essere gioia; in un grottesco che offende la dignità umana; e ciò a spese di organizzazioni costose, di mobilitazioni artistiche degne di miglior causa; di collaborazioni e contaminazioni fra le arti, ov'è inutilmente impegnata tutta la nostra bravura tecnica.

Ora, la sciocchezza lascia la via aperta al cinismo; il falso orgasmo dispone alla lussuria; la sciatteria toglie dignità; la pigrizia coltiva l'indifferenza morale; il grottesco deturpa il gusto. Nell'uomo così alterato e senza difese s'infiltrano i vizi che rovinano il corpo e l'anima.

Ma che è codesto fragore?

Ahimè! traverso le vibrazioni aeree ci risponde il pubblico plaudente. Il mondo si diverte all'ottavo peccato.

E. Tea

TEATRO SACRO

Adelchiade

Dopo aver ascoltato e partecipato alle numerose polemiche sulla realizzazione scenica dell'Adelchi manzoniano, ci sentiamo di riprendere in sede critica l'argomento, sperando in una sua più approfondita e serena analisi.

Parliamo di Vittoro Gassman che ha messo in scena l'opera di Manzoni, ma ci sia consentito di parlare di più di quest'ultimo, che è il vero autore della tragedia.

Un primo studio verte sull'Adelchi come tragedia cristiana, vista nella sua dimensione letteraria in confronto, soprattutto, con l'intera produzione dello scrittore, ed in special modo con il Romanzo immortale.

Il secondo studio affronta il problema della tragedia « teatrale », nel suo sorgere e nell'evoluzione della storia e del pensiero dell'autore, vedendola nella realizzazione stessa, che del teatro è parte essenziale.

Il terzo articolo si sofferma sulla scenografia della esecuzione del Teatro Popolare di Gassman.

Dobbiamo ringraziare Gassman di averci fatto riprendere in mano un testo « sopportato » a scuola, o il Manzoni, di essere ancora così vivo con le sue parole in questa « civiltà dell'immagine? ».

Noi, equanimi, ringraziamo ambedue.

N. d. R.

Tragedia cristiana

Non vuole questo scritto essere una serie di osservazioni sul valore dell'opera Manzoniana, e nemmeno si vuole cronachisticamente delimitare con essa un periodo, per esaminarla, così com'è, ab ab-stracto; l'intento è piuttosto di ricercare il significato etico, morale perciò, della tragedia manzoniana e con esso inserirsi nel contesto storico, o, meglio, in quella che è la cosiddetta « vita di tutti i giorni ». Ma occorrerà, ricercando il valore morale e l'attualità dell'opera manzoniana, considerarla nel suo maturarsi e nei suoi sviluppi successivi, e quindi vedere di questi la pregnanza dei significati, cioè il messaggio di cui sopra.

E' chiaro che intorno ai motivi sopra esposti si possono ricavare opere innumeri: qui, per esigenze strutturali, si preferisce proporli, naturlamente cercando di apporvi un risultato, ma non come « chiave » di comprensione, quanto proprio come nuovo elemento di meditazione.

Una breve notizia storica, non ostante le esigenze espresse sopra e la tematica che qui sta come struttura e principio, serve per qualificare sul dato l'opera presa in esame. Adelchi nasce in un periodo di intensa attività meditativa del suo autore; in quel tempo, dico, in cui si rinsaldano ed emergono i motivi predominanti della tematica manzoniana. Il « tragediografo » Manzoni entra in scena col « Carmagnola », cui lavora tra il '16 e il '20, segue poi con l'« Adelchi » dal '20 al '22.

Sulle molteplici differenze strutturali delle due opere la critica specializzata già da molto tempo parla e, in definitiva, pare si sia d'accordo nel proporre la tesi di Adelchi come opera esaustiva di un genere, da un lato, ed introduttiva di nuovi personaggi, dall'altro. Occorre spiegarsi. La tragedia, in quanto opera scenica, seguendo l'insegnamento Aristotelico, trova qui il suo culmine (non si vuole però procedere ad inutili paragoni, ma ci si accontenta solo di definire con tal termine il progressivo chiarificarsi di princìpi cui già in precedenza si è accennato: chiarificazione, naturalmente, come riduzione di molteplicità di problemi in « punti essenziali » coscientemente conquistati e visti tali, cioè proprio come centri) ma allo stesso modo rivela in sè deficienze intrinseche cui cercherà di contrapporsi il teatro drammatico della seconda metà dell'800 e più ancora del '900 (e basti richiamare il nome di Pirandello, che, attenuando e quasi escludendo, in certo modo, l'impegno letterario - il « grezzo » il « provvisorio » il « non finito », tipico dell'opera sua, rivela esclusivamente « l'impeto disperato » la « nostalgia verso la vita piena e sincera » che influenzeranno gran parte del teatro contemporaneo). Questo contrapporsi non è certo un mettersi contro, ma piuttosto un rivivere, con mentalità « storicamente » diversa, quei motivi cui in seguito si accennerà.

Basti per ora osservare come Adelchi rappresenti uno dei centri dell'opera manzoniana: « centro », inteso come punto di incontro di motivi e, allo stesso modo « ponte » alla susseguente esperienza del romanzo. Riguardo poi al secondo punto nominato sopra, i « nuovi personaggi », si vuol intendere qui proprio quegli stessi elementi, che, rivestiti di nomi e volti diversi, dall'opera presa in esame andranno animando, incentrati in idee, l'esperienza letteraria del Manzoni.

* * *

Ecco il primo dei due punti che qui si vogliono rendere evidenti: « Presenzialità dei motivi nei personaggi di « Adelchi », intendendo parlare proprio di quei princìpi che, ormai affermatisi e chiaritisi, sono il chiaro passaggio al vasto disegno del romanzo, nel quale avranno definitiva fondazione. Osservando la tragedia nella sua struttura morale si osserva in essa una qualificazione di *mondi* identificabili in gruppi di personaggi e riconducibili tutti a quelle norme già prima apprese (*prima*, naturalmente, inteso cronologicamente, nella educazione del Manzoni); ed è facile vedere con quelle la connessione al romanzo, la cui comprensione porta certo un'utile preparazione a una ripensata lettura di esso. Il paesaggio, o, meglio, lo sfondo della tragedia, è costituito da quell'avvicendarsi di eventi ai quali il Manzoni stesso aveva dato introduzione con le celebri « Notizie Storiche » antecedenti la opera e che risorgono come *costanti* in essa.

« L'ira del cielo, e l'abominio della terra, e il brando ».

Le parole di Desiderio al suo apparire nel primo atto tracciano questo fondale al movimento tragico: in fondo è il *non detto* che occupa questa parte della costruzione. Il *volgo disperso* vive nello sfondo con le scene operose del campo dei Franchi, con la tragica fuga dei Longobardi e con la chiusa accorata del dramma.

Intorno a queste immagini appena sbozzate circola una molteplicità di motivi e di figure che il lettore attento avverte. Proprio questa molteplicità, in fondo, dà unità inflessibile al dramma: essa vive, infatti, tutta in quel giudizio morale che si riflette nei fatti; giudizio « doloroso e severo », sì, ma allo stesso tempo partecipato e commosso. Questo sfondo perde quell'apparente staticità od astrattezza che parrebbe avere ad un esame soltanto estrinseco dell'opera, proprio quando lo si vede necessario complemento del dialogo che in esso si muove. Ed è lo stesso dialogo, d'altro lato, che fa nascere l'interesse per questo paesaggio e che lo delinea decisamente. *Non detto*, quindi, proprio per questo, perchè lasciato come *potenza*, ad attivare la mente del lettore, o, piuttosto, nascostamente presente nell'intimo colloquio dei personaggi. E' facile il richiamo al romanzo, ma il parallelo pare forzato. Non si vuole trovare qui ciò che può scattare a paragone; piuttosto solo notarne il passaggio, per permettere così l'*attento* ripensamento allo studioso *attento*. Di celebri *panorami* il romanzo tutto vive: dallo sfondo impressionista di diverse scene *di natura*, al *mosso* delle molteplici immagini di folla, al *cupo* delle visioni drammatiche, la vicenda del « Promessi » percorre il suo cammino. E qui, più di

tutto, emerge ancora la saldezza morale del giudizio dell'autore; emerge proprio nel controllo degli eventi che dalla stessa sua volontà sgorgano. Vive di questi sfondi il romanzo e sono proprio questi, che, fondamento e principio, animano la scena complessa. Certo, la strada da Adelchi al romanzo è lunga ma, allo stesso tempo, è breve, vivendo essa proprio nel progresso morale del suo autore. (Racchiudere il *passaggio* a questioni di ordine filologico o stilistico, o ancora d'ordine psicologico, sarebbe far perdere all'opera il suo necessario valore per una contemplazione ed uno studio oggettivo. Ben arduo è il compito, se si segue tale metro, dovendo avvicinare un'opera di poesia ad una di prosa ed essendo praticamente assurdo, d'altra parte, il taglio netto, esclusivista, da un'opera all'altra. Occorre piuttosto vedere l'unità di una attività letteraria nel suo divenire, cioè nel suo costante mutarsi in corrispondenza dei *fatti* della vita del suo autore).

Adelchi è in verità, con Anfrido, il vero personaggio nuovo. Ma è nuovo proprio perchè inusitato. In lui appare, ed emerge lentamente dal contesto, quel *crociato*, quell'*eroe* che combatte per una causa che a lui pare la più giusta; ma tale è proprio perchè egli ha preso coscienza dell'infelicità di essa. Non è tanto il suo un *titanico* combattere contro un ignoto destino, quanto il cosciente partecipare alla comune sorte, pronto a morire, sì, non per il *morire*, ma per adempiere il proprio compito. Se solo a questo si riducesse tale personaggio, poco sarebbe il nuovo. Un fattore però domina su Adelchi, e quando sopra si parlava di *crociato*, ad esso ci si voleva accostare: ed è la cristianità dell'uomo che, piegandosi solo alla spada che dà il colpo, vede alfine il Divino.

« Vengo alla pace tua: l'anima stanca accogli ».

Di questo già tanti altri hanno detto in ricerche specializzate, monografie, ecc. Occorreva vedere solo il motivo presente in Adelchi: la sua persona di penitente cristiano e allo stesso tempo la nobiltà dell'eroe orgoglioso che ci richiama un altro personaggio del Manzoni nel romanzo, il Padre Cristoforo ed anche, dall'altra parte, l'Innominato.

Fra le due nuove figure ed Adelchi corre lo stesso rapporto dei *fondali* di prima. Qui il personaggio si evidenzia e si sdoppia, caratterizzandosi, o, meglio, cristallizzandosi (termine che si desidera usare qui con una valenza non statica, ma dinamica) nelle due figure, veri *caratteri morali*, che il romanzo ha dato.

Per comprendere appieno Adelchi *personaggio* occorre richiamarsi all'*eroico* Anfrido. E' il *Fedele* cui si richiama, tra gli altri, nella nota introduttiva: « I francesi hanno conservato nel loro idioma questa parola a forza di lacrime e di sangue; e a forza di lacrime e di sangue è stata cancellata dal nostro ». Ed appare evidente come tale figura non sia introdotta a forza, ma si trovi proprio nella tragedia là dove essa diviene tale appieno:

« ... Amar così deve un Fedel ».

Ed è proprio in tale amore che si conclude l'esperienza umana dello scudiero; inquadrandovisi, egli acquista quel piano trascendente che lo mostra non più come umano semplicemente, ma proprio come testimonianza della Provvidenza agente: è l'operare costante di essa che muove gli eventi e l'incontro che di primo acchito pare occasionale acquista valore proprio da questo intervento. Anfrido echeggia liricamente sullo sfondo delle cupe fughe, dei tradimenti, che accompagnano la scena delle Chiuse di Val di Susa. E lo sfondo dà evidenza alla figura amica ma più di tutto la stessa forza morale dell'eroe lo eleva quasi a meta irraggiungibile e lo indica a modello ad Adelchi che dalla morte di lui, giunge appieno a vedere il proprio compito. Il messaggio di Anfrido si chiama amore e dedizione. Certo con questi termini non si vuole fare della retorica, ma giustificare i due personaggi secondo quanto affermato.

L'amore e la dedizione si corrispondono, tanto che senza l'una cade l'altro. Ma la dedizione chiama il sacrificio, e il sacrificio è amore. Anfrio è il personaggio che *fonda* Adelchi e, come si diceva a proposito di quest'ultimo, anche in lui vive il futuro personaggio di Padre Cristoforo.

Il sacrificio nato dall'atto di amore porta all'accettazione del patimento. Patimento che, come le cose tutte di Dio, è armonia.

Ermengarda partecipa anch'essa di tale atmosfera. Anch'essa presenta molti caratteri comuni con i personaggi del romanzo futuro. Nella mente dello spettatore essa prende lentamente dominio; ed egli a lungo si domanda

la ragione del suo patire. Occorre avvertire il motivo che in lei agisce, motivo che si esplicita proprio al vertice della sua ascesa terrena e che corrisponde al morire. Il suo messaggio è ancora *eroismo* e *amore* e anche qui le due costanti valgono se viste nel coefficiente *Provvidenza*. Eroismo è proprio il suo non rendersi conto di ciò che ha provato, eroismo ancora è la speranza che la porta al vaneggiamento. Ma se questo fattore eroico viene staccato dall'altro perde assolutamente il suo significato: anche tra questo e l'altro esiste la corrispondenza di cui sopra.

E tutto, nell'intervento della Provvidenza, della « Provvida sventura » trova compimento.

« *Chiamami figlia*: *a questo nome io sento una pienezza di martir...* »

Ma, non solo, è prova anche, dell'incomprensibilità di essa e scandirsi dei piani naturale-trascendente, apertura al problema di « *Colui che è* ».

Della Provvidenza tutto il romanzo è permeato; e Lucia parla a volte con la voce della principessa longobarda: giacchè nella notte del castello dell'Innominato la campagnola diviene *nobile principessa*, di una società che dice armonia, amore. Il carattere di lei diviene cristallo.

* * *

Il messaggio dell'opera è stato l'argomento della nostra rapida analisi dei *centri* di maggior interesse. Ci basti ora rilevare che proprio in questa presenzialità di motivi sta tale messaggio. Visti infatti i personaggi diagolare su uno sfondo, e visto come questo agisce su di essi vivendo in loro, si è parlato dell'unità d'Adelchi nel giudizio morale del suo autore, personaggio anch'esso vivente e presente nel-l'opera.

Il *cantuccio* dei cori non restringe, ma richiama esplicitamente la voce dello scrittore e questo vuol manifestare proprio il suo pensoso e commosso giudizio: la *partecipazione* in fondo, che si diceva. Il Manzoni ama il suo personaggio e in tal modo lo sente tanto, da perdonare in lui le *colpe* degli avi longobardi. La perpetuità di questo avvicendarsi di oppressori ed oppressi lo porta ad elevarsi al di sopra della scena, a dare proprio quel messaggio pensoso cui si accennava.

La scena delle « canne » di Pascal sembra ritornare. E proprio la grandezza di quelle torme di vinti richiama la trascendenza. Perchè è *anche* lì, e *maggiormente* lì si rivela l'Adelchi come tragedia cristiana; in quel bisogno di spiegare, di rinnovare il piano umano nel trascendente.

E il « volgo disperso », le « infelici », i guardi dubbiosi », i « pavidi volti », tutti in quest'armonia delle cose si innestano e parlano. L'esistente chiama la sua spiegazione, disse S. Paolo: « Nihil sine voce ».

Alessandro Cortese

Quasi un itinerario

In verità non posso asserire di essere un « patito » di Gasmann, anche se procuro di non perdere nessuna sua recita; il Mattatore per me ha sempre rappresentato una tipica recitazione insidiosa, con cui l'attore cerca, inconsapevolmente, forse, ma comunque prepotentemente, di far pencolare a proprio vantaggio l'equilibrio tenuissimo del rito teatrico, di

cui le componenti essenziali, testo, attore, spettatore, ambiente, vivono in inscindibile rapporto di rispondenze armoniche e di contrappunti ritmici. Pure, ammiro Gassman, soprattutto per le imprese coraggiose di questi ultimi tempi e per l'impegno, per lo meno programmatico, di insistere nel rifiuto di talune discutibili pose gladiatorie, (redditizie, purtroppo), per una compromissione più radicale in esperimenti di più vivida incidenza sulla tormentata cultura attuale. Personalmente, debbo essere grato ad un suo spettacolo per una più meditata lettura del testo manzoniano e del ripensamento e ridimensionamento di molte tesi, grazie proprio a questa nuova vita dell'Adelchi; se è vero che un'opera di teatro è tale solo sul palcoscenico, in assonanze mutevoli ed irreperibili con la totalità integrale, occasionale, ma reale, che è ogni assemblea umana; in questo caso il pubblico teatrale.

* * *

Non è mia intenzione abbozzare un'ennesima analisi critico-estetica della tragedia manzoniana. Queste note vogliono essere più semplicemente un'esplorazione, discreta al possibile, della genesi e del significato dell'opera in rapporto alla spiritualità riflessivamente problematica del poeta.

Pur evitando di applicare al Manzoni l'abusatissimo schema antinomico di tesi-antitesi (nulla di più falso e, direi quasi, offensivo, nei confronti di questo scrittore), è tuttavia possibile isolare, nella complessità di moti spirituali, quali trapelano dai documenti, comunque sia confidenziali, che lo riguardano, un particolarissimo abito mentale ed emotivo, quasi un indefettibile chi va là, una ricettività cautamente polemica, uno scrutare pensoso ed ironico, pur se benevolo.

Di primo acchito, per l'ombrosa riservatezza dell'uomo anche negli scritti familiari, potrà sfuggire la violenza di fondo, la carica dinamica di pensiero, la spregiudicatezza di ricerca di questo implacabile, appunto perchè caritatevole, sperimentatore di vizi e virtù umane, vero crogiuolo di un'epoca e di una civiltà. Una lettura più provveduta non può non sortire a scoperte impensate.

L'immagine oleografica di un Manzoni mite, succubo, anzi divulgatore di precetti catechistici (della Controriforma, o dei Gesuiti, si intende), può essere discretamente comoda, sia per i cattolici, sia per le correnti opposte, ma è altrettanto grottesca, quanto interessata; semmai sarebbe più giustificato attribuirgli un fondo di nostalgia ereticale (il Giansenismo qui non ha nulla a che vedere), di quei buoni, cocciuti, folli eretici dei secoli di Francesco e di Domenico, destinati al rogo e alla spada, o agli altari, per uno scarto di equilibrio o di follia mistica: residuo di quell'umoresco gusto barocco del paradosso che forma uno dei substrati più fecondi del romanticismo lombardo. Ben diversamente prospettato, certo.

Su questa linea di audacia intellettuale, l'Adelchi, con la sua fondamentale validità drammatica, prima ancora che poetica, nonostante i molti difetti di impostazione e di sviluppo dialogico, documenta le conclusioni estreme, limpidamente conseguenti, tanto più radicali quanto più intensamente sofferte, di un problema che a lungo interessò la sensibilità morale del poeta e le sue concezioni storiche, ben lontane dalla fredda schematicità di marca sostanzialmente illuministica dei primi anni dopo il soggiorno parigino.

In termini generali, la tragedia manzoniana si pone sulla linea problematica della più valida tradizione classica, investendo il tema assillante dell'azione del Soprannaturale nelle vicende degli uomini: Fato, Tüche, o Provvidenza che dir si voglia. Si pensi alla triade gloriosa del teatro attico.

Senonchè nel tragediografo romantico il tema si sviluppa in significazioni esistenziali, individualistiche, motivate dall'apporto fondamentale della Riforma protestantica, per ciò che riguarda l'assolutezza del giudizio morale, e della Rivoluzione francese, per ogni soluzione in termini schiettamente politici.

Affinchè le mie deduzioni non sembrino arbitrarie, o, comunque, peregrine, si ponga mente ad alcune connessioni cronologiche: il poeta iniziò l'Adelchi nel 1820 e vi lavorò assiduamente nei primi mesi del '21. E' questo un periodo vulcanico, eccezionale, della vita del Manzoni: nel marzo di quell'anno si ebbero i famosi moti patriottici: ad un'epoca immediatamente susseguente va ascritta la composizione della notissima ode che da quelli prende l'avvio. Poi la cocente delusione e gli amari ri-

pensamenti. Ancora, 17-19 luglio dello stesso anno: stesura insolitamente veloce dell'ode per la morte del Bonaparte; e infine, nel novembre, ultimi tocchi alla nostra tragedia, che però verrà pubblicata solo nell'anno seguente. Al periodo dal '17 (ma più propriamente dal '19), al '22 va assegnata pure la composizione estremamente laboriosa della Pentecoste. La impronta più tipicamente comunitaria, il tono più altamente lirico, pur nella profonda meditazione filosofica, debbono riferirsi al profondo rifacimento ed alla lezione definitiva del settembre-ottobre del '22. Nella stessa temperie spirituale, dunque, della redazione ultima dell'Adelchi; quasi pausa riassuntiva di tutte le esperienze politico-sociali della prima maturità spirituale e culturale; prima della loro esplicazione rivoluzionariamente populistica, in un intreccio vitale di molteplici acquisizioni, nel capolavoro narrativo.

In effetti, inizialmente il Manzoni dovette pensare all'Adelchi come ad una esaltazione di quegli ideali patriottici che fermentarono la più attiva cultura romantica. Sotto questa visuale risulta estremamente proficua una analisi della prima stesura, riferita appunto, con ogni probabilità, agli inizi del '21. Solo pochi accenni bastano a rilevare l'originaria orditura patriottica.

Nel primo atto, al concilio dei notabili del regno, Adelchi invitava con parole appassionate, di un'audacia che, in un consesso barbarico, rasentava la follia, il padre e i duchi longobardi a ridare dignità al popolo latino, restituendolo all'antica libertà:

... Togliamo i ceppi
da quelle mani, e rendiam loro i brandi

Il che sarebbe stato un'atto politico di incalcolabile portata. Altrettanto improbabile (non sfuggì al Manzoni), quanto le illusioni patrioti del primo Ottocento.

Il protagonista assumerà poi, negli elaborati ripensamenti successivi, ben più complesse, pregnanti significazioni, ma la multiforme psicologia del personaggio, degna delle più minute introspezioni della scuola narrativa russa, risentirà pure di quest'aura, anacronisticamente romantica, di rivendicazioni nazionalistiche.

Di maggior rilievo era pure la partecipazione dei latini allo svolgimento dell'azione drammatica; per l'assunto esplicito di dimostrare che i Papi, chiamando in Italia i Franchi avevano fatto opera altamente civile, negli interessi degli stessi Italici, dato il tono di brutale prepotenza dei signori longobardi nei confronti degli asserviti Latini.

Personificazione di questa linea politica papale era il diacono Martino, messo investito di autorità divina, che chiedeva a Carlo, in termini espliciti, la libertà per gli Italiani; generosa utopia cui si opponeva la brutale legge della guerra e della storia, portavoce il re dei Franchi: la terra sia di chi ha l'usbergo insanguinato e il corpo gloriosamente piagato. E già il poeta si rivolgeva al popolo neghittoso d'Italia, con amaro pessimismo, in versi nobilmente pensosi, soppressi in seguito dalla censura:

stringetevi cheti l'oppresso all'oppresso,
di vostre speranze parlate sommesso,
dormite fra i sogni giocondi d'error.
(1° Coro)

Sarebbe semplicistico spiegare il profondo ripensamento etico-politico che portò al radicale mutamento del significato di fondo della tragedia, adducendo i fatti politici del '21. Pur non negando a questi una fondamentale importanza, quale stimolo di profonda risonanza interiore, sarà più fruttuoso orientare le ipotesi verso una maturazione intima autonoma, secondo la linea sopra indicata; conseguendo quella assoluta padronanza dei mezzi espressivi che lo portò dai tentativi malamente abortiti dei primi inni sacri alla compiuta perfezione stilistica, e prima ancora spirituale, della Pentecoste.

Pertanto l'edizione definitiva dell'Adelchi data alle stampe nel '22 non è il documento di una crisi, che, se c'è stata, non è potuta sfuggire al vigile autocontrollo del poeta, ma segna una coraggiosa e definitiva presa di posizione, secondo uno schema dichiaratamente trascendentale, di contro alle tesi storicistiche, immanentistiche di molta cultura contemporanea, in un dibattito le cui implicanze giustastamente possono ritenersi come fondamento di ogni metafisica.

Beninteso, non si vuole attribuire al poeta un rinnegamento degli ideali civili e patriottici cui si è accennato: al contrario, con mol-

Nella foto in alto: Vittorio Gasmann (Adelchi).
In basso: Carlo D'Angelo (re Carlo), Valentina Fortunato (Ermengarda), Andrea Bozic (re Desiderio).












Alcuni momenti dell'Adelchi.




teplici altri problemi politici e sociali (basti accennare alla **vexata questio** dell'origine divina del potere regale; — e qui viene spontaneo il ricordo, acre succo di volontarie ambiguità, di alcune scene delle **Histories** shakespeariane, del Riccardo II, per esempio) queste aspirazioni rimangono come substrato passionale del dramma, trasfigurate e inverate in una superiore visione delle follie degli uomini.

Per il Manzoni, cattolico nel senso più schietto (perchè più semplice) della parola, rimossa ogni ottusa idea di gretta chiesuola da sagristia, la storia è la manifestazione ineffabile di uno dei misteri più ardui del Cristianesimo, la presenza del divino nelle azioni cieche degli uomini; più dichiaratamente, secondo la teologia, il dichiararsi e il manifestarsi della Chiesa, intesa come corpo vivente, immanente al tempo, ma che fuori del tempo mira alla propria compiuta esplicazione. Si comprende perchè abbiamo sottinteso più sopra un rapporto stretto fra l'Adelchi e la Pentecoste, mentre inizialmente, secondo il primo abbozzo, sarebbe stato più ovvio il riferimento alla concitata esaltazione dell'ode patriottica del '21.

Su queste tracce non risulta arduo scorgere nel personaggio del diacono ravennate il nunzio di un'arcana decisione divina che capovolge i disegni umani, non sfuggirà il ritmo martellante, soffocante quasi, di questa esplorazione nei silenzi arcani di una via intentata (« le vie di Dio »), in cui i brividi del mistero si ripercuotono nell'alterazione visuale, macroscopica, delle cime ferrigne, o algenti di nevi insuperabili, un'immagine emblematica della Chiesa trionfante, in una simbologia più figurativa che narrativa, secondo i moduli del Giovanni di Paolo delle carte dantesche del British Museum, per intenderci.

Non risulta arduo rintracciare nell'epopea del diacono Martino, vera sinfonia di un crescendo solenne, grandioso ed infine ieraticamente grave, l'ebbrezza ineffabile di una esperienza mistica, dello stupore sgomento di una estasi che solleva di grado in grado, nella vastità deserta del silenzio, sino al tremito travolgente del deliquio in Dio: *« perchè questa soavità di sofferenza altra cosa non era che Dio stesso ».*

Esperienza gratuita che raggiunge quasi i limiti dell'inumano; il cui valore epesegetico per gli umili sta tutto in quell'apocalittica *parusia* di cui è anticipazione nel tempo.

L'amaro eppure sereno pessimismo manzoniano, che tanto di frequente ha indotto ad attribuirgli una venatura di Giansenismo, vibra consenzientemente con personaggi di ben più dolorante significazione: Adelchi e, più ancora, Ermengarda, vittime consapevoli dell'ottuso scatenamento delle cupidigie umane, secondo un contrappasso che sfugge al metro di giudizio degli uomini.

Si noti che per il Manzoni non si tratta, manicheisticamente, di elementi in opposizione, irrimediabilmente; da una parte i vinti, dall'altra i vincitori; bensì di momenti complementari di un unico grande mistero che travolge le sufficienti disquisizioni della sapienza meramente umana.

In un discorso emblematicamente allusivo Ermengarda e il fratello rappresentano il momento militante (**l'iter poenae** dei figli di Eva) della Chiesa, con quella intensità di partecipazione, quell'abisso di sofferenza che forma il filone più pateticamente suggestivo della tragedia.

Non vorrei essere tacciato di aprioristico schematismo, se affermo che nell'economia generale dell'opera le figure dei figli di Desiderio sono i due volti, le due sfumature complesse e diversamente drammatiche di un unico personaggio, incarnazione poeticamente cangiante di uno dei problemi più angosciosi che si presentino agli spiriti riflessivi: il male in quanto irrazionalità, il male che abbatte gli innocenti, la negazione della giustizia, dunque. E' noto con quale assiduità il Manzoni abbia meditato i testi di Pascal e le pagine sapienzali.

Precisamente, questo sfumare il dramma in due figure personalissime e diversamente caratterizzate ha facilitato la dilatazione a significati universali dei personaggi manzoniani, fatti di niente, si direbbe. Appunto, di una sgomentante normalità.

« *Soffri e sii grande* » è la sigla irrevocabile dell'azione di Adelchi; « *muori compianta e placida* », è il termine ultimo dell'immolazione di Ermengarda; la maschia risolutezza del guerriero e del principe e l'umbratile, desolata amarezza della donna offesa nei più sacri diritti; in ambedue la *pienezza di martir* che inonda il cuore e lo getta nell'oblio risolve nella

consapevolezza di una dipendenza misteriosa ma reale delle sorti umane dalla Provvidenza, questo Fato cristiano; risposta, secondo lo stravolgimento di valori operato dal Cristianesimo, all'angoscioso interrogativo dei sommi tragedi attici.

E' chiaro che con questa opera il Manzoni ha segnato, non so dopo quanti secoli, un punto miliare nella storia del teatro sacro; di una esemplarità tuttora valida, anche se i testi più recenti (Peguy, Claudel, Eliot) sembrano muoversi in direzioni opposte; in realtà, unico elemento nuovo è la libertà nella manipolazione del tempo, non più inteso come successione irreversibile, bensì dotato di una mobilità ossessiva; in ciò svelando la sua tendenza ultima: l'eliminazione dei limiti temporali nella assolutezza rarefatta di un paesaggio spirituale senza scansioni di sorta; ferma restando la tesi ineluttabile di ogni testo sacro: il rapporto dell'uomo col nulla o, viceversa, col Tutto.

Carlo Pirovano

Realizzazione scenica

Se l'intento di Gassman nell'allestire questa compagnia teatrale col suo proprio teatro viaggiante, il T. P. I., era quello di « dar vita a un teatro che fosse popolare nei suoi risultati, ma il più possibile aristocratico nelle sue proposte e nei mezzi per realizzarle » dobbiamo riconoscergli il merito di aver prospettato problemi e d'aver dato pratiche risoluzioni col suo teatro e col suo Adelchi, rappresentato più volte nello scorso ottobre-novembre.

Se interrogativi si potevano porre non erano certo per il testo del Manzoni, eminentemente drammatico e vivo quanto lo può essere un'opera d'arte; non erano per Gassman, suo regista e principale interprete di indubbia autorità, e nemmeno per il suo cast, vario nei tipi e complessivamente costante ad un alto livello di rendimento; gli interrogativi erano per il singolare ambiente appositamente creato e la sua attrezzatura tecnica e la conseguente loro funzionalità al fine proposto. Questo postulava che nessun elemento atto a muovere i sensi sia interni che esterni (via naturale dell'umana percezione) fosse trascurato, e primo fra tutti l'ambiente recipiente, primo elemento di contatto fra teatro e spettatore.

L'ambiente, come ogni altra entità, crea una sua atmosfera circostante, la cui estensione ed intensità aggressiva è in rapporto inverso alla personalità e sensibilità dello spettatore che l'occupa. L'ovvia impossibilità pratica di risolvere questo fondamentale problema (per ogni dramma il suo ambiente adatto) ha portato a diverse soluzioni parziali, talora semplicemente ingegnose, spesso invece sostanziali. La Piccola Scala è una buona soluzione del problema ambiente; questo ambiente è stato dimensionato ad un dato tipo di opera e a sua volta dimensiona opere nuove che volessero entrarvi. Prima ancora che sorgesse la Piccola Scala apparvero altre buone soluzioni in merito a questo problema. Ricordo l'azione scenica del Matrimonio segreto di Cimarosa, materialmente incorniciata entro una grande cornice barocca dorata. Le tre classiche unità cui soggiace l'opera di Cimarosa, la musica, le forme, i colori, i movi-

menti perfettamente in sintonia e tra loro proporzionati hanno creato questo quadro con le sole dimensioni del quadro direi: l'occhio e la mente anche, veniva attratto da quel quadro, ha potuto scorrere su quel quadro scenico, analizzarlo, senza sfondare ed andare oltre.

Altra soluzione, e sembra quella attuata da Gassman, poteva essere quella di creare un particolare ambiente il più possibile amorfo, atono, impersonale, non incombente sullo spettatore e valersi poi di volta in volta di altri mezzi per dimensionare con esso il dramma.

Ogni dramma è quindi sempre un nuovo banco di prova e se l'Adelchi è stato perfettamente aderente al suo testo lo si deve a una regia scattante sostenuta da mezzi dimostrativi sufficienti e perfettamente efficienti.

Dalla sala del trono a Pavia, la scena ha un'improvvisa contrazione: si riduce ad una casetta così piccola quasi fosse un punto di convergenza di linee (« per vie diverse alla casa di Svarto »...). Meschine persone la occupano per quel poco tempo che basta per tramare un facile e non rischioso tradimento. Improvvisamente la scena è nel campo dell'esercito franco tra i gioghi alpini in val di Susa e in fasi successive in diverse parti del campo Longobardo nella piana retrostante le Chiuse. Segue la scena dell'interno del Convento di Brescia, dove muore Ermengarda, scenograficamente la più lunga e la più statica ed estatica. L'azione drammatica sempre più mossa ed incalzante porta la scena ancora all'aperto. Vediamo anche una scena duplice con due centri di attrazione: uno sugli spalti di Pavia, l'altro in una piccola torre di vedetta dove il tradimento ha il suo epilogo. La scena si sposta poi a Verona, dove sta Adelchi nel palazzo reale. Un'altra scena l'accompagna nella sua visita fuori le mura che si dividono per lasciar entrare il vincitore. Il dramma si conclude con un'ultima scena dove sta la tenda di Carlo sotto le mura di Verona.

A scene ampie e spettacolarmente grandiose si alternano scene notevolmente contenute ed altre ancora ristrette in spazi così piccoli da permettere agli attori movimenti misuratissimi. Lo spettatore letteralmente disperso nell'ampio volume creato nell'immensa aerea volta, avrebbe potuto avvertire uno stridore fra proporzioni reali e proporzioni richieste dall'azione scenica.

Un'abile gioco di fioche luci, ed ombre ha sfondato il pur grande spazio scenico e facendoci appena intravvedere le foreste alpine e gli immensi pendii montagnosi, oppure campi aperti, ha notevolmente proporzionato i due spazi utili dello spettacolo, platea e palcoscenico.

Da parte sua l'udito ha avvertito suoni e rumori che rivelavano la presenza di realtà invisibili allo spettatore. Movimenti e raggruppamenti di persone e cose, luci, suoni e rumori, il tutto disperso sulla scena e fuori scena spesso senza apparente connessione, non solo hanno reso la scena incredibilmente sciolta, elettrizzante, strettamente al passo col testo manzoniano, ma ne hanno facilitato la comprensione e penetrazione, realmente aggredendo lo spettatore in tutta la sua sensibilità.

Qualche particolare fra i molti: dei soldati franchi durante l'attesa tirano coll'arco; ma non si vedono, si vedono e sentono le loro frecce arrivare più o meno a segno rumorosamente su un bersaglio di legno. Sulla scena Carlo è a colloquio coi conti e vescovi al seguito dell'esercito. Ad un tratto cessa il tiro al bersaglio. Carlo continua sempre più eccitato il suo colloquio e, parlando, con gesto naturale di sdegno afferra una di quelle frecce, la rompe e la getta via, prolungando in tal modo la sensazione su persone presenti, sebbene invisibili. Non posso ridurre questo e gli altri particolari a pura ricerca di preziosismi espressivi da parte di Gassman, quando vedo che n'ha profuso in gran copia, senza preferenza per l'uno o per l'altro durante un'azione che non permette indugi o compiacenze. Amo piuttosto pensare che la sua regia abbia voluto tenere in piena attività i sensi diversamente attivi e ricettivi nei diversi spettatori per portarli dove voleva.

Altro particolare: i Longobardi aggirati alle Chiuse, decimati nella fuga e dal tradimento, sono travolti. I Franchi calano in Italia e volano ai loro obiettivi prestabiliti. Inaspettatamente all'inizio di scena piombano sibilando dall'alto una decina di frecce con pennacchio rosso che s'infiggono con perfetta successione cronometrica nel palcoscenico, disegnando un'immaginaria linea retta che l'attraversa in tutta la sua lunghezza. Fatto visivo, ridotto quasi ad un attimo, sufficiente però perché la mente percorresse più veloce ancora tutta quanta l'Italia ormai conquista certa. Apparso all'inizio dell'atto era questo un titolo quanto mai chiaro e di forza emotiva prepotente d'un capitolo del dramma manzoniano che stava per iniziare per poi presto concludere.

Diversa invece è l'impostazione scenica che doveva costringere lo spettatore in un spazio più ristretto senza che avvertisse il disagio di proporzione creato dall'immenso ambiente. Ci

siamo trovati dinnanzi a composizioni sceniche del tutto simili, soprattutto, a quelle dell'arte medioevale dove si addensano, frammisti a personaggi, elementi architettonici, paesistici e descrittivi vari, senza prospettiva, senza materiale proporzione, dove tutto è presente e tutto è importante. Una documentazione fotografica, cogliendo per sua natura l'attimo, mancando quindi di discorsività, potrebbe far apparire almeno eccessivo questo rilevamento; eppure il vuoto che attorniava queste ristrette scene, non era allora avvertito: troppe cose, tutte presenti sia pure successivamente, tutte ugualmente importanti e urgenti non permettevano distrazioni o deviazioni di sensi. L'abbondanza dei particolari diversamente trascurabili, almeno per le ridotte dimensioni, più o meno avvertibile ed avvertita, penso sia stata voluta per arrivare quanto più possibile ad aggredire tutti, polarizzandone in tal modo l'attenzione. Diversa ancora trovo la soluzione scenica legata alla morte di Ermengarda nel convento di Brescia.

Apparentemente circoscritta, senza profondità era invece nella realtà aperta a tutto un mondo di ricordi e di fatti: un esile piccolo portichetto claustrale è addossato alle potenti mura della città. Lo spazio sembra diviso in due verticalmente. Da una parte la realtà celeste che si proietta sulla scena in quel portichetto, dall'altra la realtà della umana vicenda di guerra. Seguendo la calda recitazione della protagonista si avverte appunto questo accostamento contrastante: le due realtà che premono, quella celeste consolante e riposante dall'alto, quella terrestre da dietro quelle mura che in altra parte del dramma cederanno all'urto.

Non sempre forse questa molteplicità di punti di attrazione ha potuto sembrare efficace; talora forse ha distratto e reso meno immediata la percezione.

Forse quello che Wagner fa con la musica affidando al ripetersi d'un dato tema il ritorno d'una data idea, sarebbe opportuno realizzarlo nell'Adelchi con altri mezzi, quali, ad esempio, il colore: coll'incalzare delle scene, dei personaggi e del dialogo nei due campi avversi era talora impossibile un'inquadratura di personaggi ed avvenimenti con la prestezza necessaria per non perdere nulla del dramma o rimanere sfasati.

Non intendo prospettare reali deficienze con questi dubbi, certamente molto personali, quando i meriti per il risultato raggiunto sono molti e rimarcabili.

A. Marelli

COREOGRAFIA LITURGICA

Il mimo del Venerdì Santo

Da diversi anni Theatrica sostiene e promuove le iniziative di sacre rappresentazioni che ormai anche troppo spesso hanno dimostrato quale facile eloquenza religiosa possano avere particolarmente sulle anime semplici ove siano convenientemente preparate e sostenute da buon gusto e generosa dedizione.

Non ci dispiace ora di pubblicare questo appassionato resoconto che se da una parte ci rivela la sensibilità... di chi aveva preparato i sacri mimi, ci prova con evidenza d'altra parte come la minima trascuratezza e ogni inconveniente non prudentemente ovviato possano dopo lunghe fatiche trasformare in tragedia una nobile ed edificante iniziativa.

Troppo spesso infatti ai buoni sacerdoti a questo riguardo venne il fare, magari il fare in fretta, che il fare bene. Ora noi vogliamo assolutamente inculcare che se non si può o non si vuol far bene, è meglio non fare, se non si può lasciar far bene è meglio non lasciar fare.

Il Sacerdote che svolge nella mia scuola le lezioni di Catechismo (ed è una squisita anima di artista che attese a importanti concerti dei « Pueri Cantores ») mi pregò di preparare per il Venerdì Santo una dizione corale e mimata con le bambine delle classi quarta e quinta.

Nella preparazione avrebbero collaborato altre Colleghe.

Il testo era offerto dal n. 99 di « Boccascena », Rassegna cattolica dello spettacolo e precisamente dalla parte « Il Golgota », composta da Filippo Gallesio con oro puro del Santo Vangelo.

Senza disturbare il ritmo normale del lavoro di scuola, con accorgimenti di saggia didattica, ci distribuimmo l'impegno di preparazione. Mi tenni tra le scene proposte: L'ultima Cena - Gesù nell'orto - La Crocifissione e la morte di Gesù.

Ogni parte si componeva di voci corali e di voci singole, che avrebbero dovuto essere accompagnate da mimica: alle prime classi spettavano i brani narrativi.

Ogni classe aveva scelto la bambina che avrebbe dovuto simboleggiare Gesù ed aveva fatto trascrivere su un ampio, elegante foglio, che veniva arrotolato ad antico papiro, le parole del testo: quelle narrative (del gruppo detto degli storici) e le « voci vive », del gruppo dei mimi propriamente detti.

E ci si esercitò alla lettura solenne e corale.

Curammo anche l'uso di simboliche cose: la corona di spine, la clamide, la croce, il sudario... che apparivano sorrette dai mimi, presso Gesù, quando lo esigeva la chiarezza e la

solennità narrativa: senso di verità storica, senza cadere nel verismo. Venerazione della azione scenica assurta a meditata preghiera.

Tutto era solenne: anche il modo di svolgere le pagine trascritte del testo, raccolte in un involucro di cartoncino rosso, creava movimento sincronico, di squisita eleganza. Il gesto misurato in composizione corale era quasi liturgico. Si alternavano le voci degli « Storici » (il gruppo che secondo il consiglio stesso dell'Autore doveva stare in « cornu Epistulae » dello altare) e le voci dei « mimi » (il gruppo che avrebbe dovuto essere in « cornu Evangelii »), con cadenze ora gravi, ora appassionate.

Il gruppo che rappresentava la figura di Gesù era nobilissimo: in esso una bimba si distingueva per sensibilità mirabile.

A queste fanciulle in preghiera demmo una divisa: agli « Storici » un bianco lino coprente il capo, fermato alla fronte da un sottile nastro rosso come l'involucro del testo, ricadente sulle spalle alla nazzarena, e il bianco grembiule di scuola. I « mimi », simbolo di Gesù, indossavano una lunga tunica bianca, invece del grembiule.

Le prove di svolgevano a gruppi singoli. L'oratorio femminile, retto dalle Suore « Famiglia del Sacro Cuore di Brentana » ospitò le bambine fuori scuola per le prove finali, che esigevano impegno particolare oltre l'orario scolastico (si era già entrati nelle vacanze pasquali). Si cercò di non render le prove troppo grevi alle bambine, limitandone la durata e alternandole con ilari ricreazioni nell'ampio cortile.

Le Suore erano nuove a questa forma di preghiera mimata, preghiera vera e non teatrino di sacra rappresentazione. Vi si commossero e diedero gentilezza di collaborazione.

I « Mimi sacri » si sarebbero dovuti tenere ciascuno in una chiesa durante la visita ai Sepolcri: non ebbi possibilità di prova in sede, come sarebbe stato tanto opportuno, e che sarebbe stato tanto prezioso alla elevazione dell'animo ed alla « misura » delle varie azioni.

Studiammo l'incedere processionale per giungere alle varie chiese e tutto prometteva di riuscire in compostezza d'arte edificante.

Il Sacerdote che ci aveva invitate a questa meditazione sceneggiata non poteva seguirci, come certo avrebbe desiderato, per lo strenuo lavoro del suo ministero: aveva fiducia nella nostra buona volontà.

Quando giunse il pomeriggio del Venerdì Santo, noi eravamo pronte in un'aula dell'oratorio ed aspettavamo commosse il momento della processione e del nostro mimo sacro: gli ultimi avvisi erano già stati dati, i gruppi ordinati al loro posto in fila.

Ed arrivò un invito imperioso e sgraziato: « Uscite, fate in fretta?!... Don Luigi è già in chiesa ed ha molta fretta! Fuori tutte!

Il raccoglimento fu rotto all'improvviso, i gruppi dei mimi si affollarono alla porta di uscita, dominati da questa voce anonima: la voce dell'oratorio, per noi, ospiti, di indiscussa autorità.

Il cortile era affollato da altre bambine non preparate alla nostra azione, incuriosite, sfacciatelle, che in me non riconoscevano una maestra del paese e si consideravano, a quanto mi parve, estromesse in un ambiente di loro esclusiva spettanza... e vociavano e non permettevano il libero svolgersi della fila...

(Chissà perchè mi sentii improvvisamente tuffata in melanconici ricordi della mia lontana infanzia, quando, bambina, spinta dalla mamma scrupolosa del mio vero bene (secondo le leggi del Bene a Lei insegnate), anch'io frequentavo l'oratorio assiduamente ed ero tra quelle stesse, immutate bambine che ritrovavo, in quel momento, smaniose, (così mi parve) di disturbare una cosa bella, come, allora, quella di strappare i peluzzi di un bel pellicino di soffice mongolia bianco, che era tutto il mio tesoro? E la tenerezza e la virtù delle care Suore, per cui ho viva riconoscenza, non potevano rendermi la dovuta giustizia, non avvertendo la mia pena!)

Entrammo nella chiesetta dell'oratorio e il primo dei gruppi si sistemò di fronte alla balaustra nei due ordini di storici e di mimi, e ritrovò lo spirito della preghiera.

Gli altri bianchi gruppi si adattarono come poterono e divennero spettatori. Sì, spettatori di un teatrino nuovo, accomunandosi alle altre bimbette anonime che si pigiavano nei « banchi » della chiesa con poco senso della presenza viva del Signore, nonostante i moniti delle Suore e del Sacerdote.

Primo mimo: l'« Ultima Cena di Gesù ».

Il sacerdote era commosso, ma apparentemente severo e impaziente.

Sentii una voce: « E' stata una cannonata! » che se soddisfaceva il mio orgoglio personale non era certo in carattere con lo spirito del mimo (almeno con quello che io intendevo ingenuamente di ottenere con il mimo).

Poi eccoci nella strada, dirette alla chiesetta di un Istituto-ricovero di vecchie. La fila aveva davanti le bambine del sacro mimo con la bella Croce nuda che si usa abitualmente per la Via Crucis, dietro le altre. E le cose parevano comporsi un po' secondo quanto si era preordinato... Ma ecco il Sacerdote (che ora mostrava sul volto una ineffabile stanchezza) intona: « Pater noster... Ave Maria... Su, ri spondete... su camminate... ». La monotona abituale sequenza della preghiera gridata, senza anima, tolse ogni solennità alla processione, e tolse ogni senso al bianco copricapo, alle tuniche, ai simboli della Passione... Andavano le bambine con affrettato passo, sospingendosi le une con le altre, salutando i conoscenti che incontravano « Ciao, zia! Ciao!... Santa Maria... Santa Maria... ». Erano, tutte, le solite bambinette volgarucce... a cui guardavano indifferenti i passanti... Non riconoscevo più i miei mimi, che si erano esercitati all'incedere processionale e silenzioso per intima consapevolezza di preghiera.

L'abitudine rozza aveva trovato vittoria proprio con ciò che avrebbe dovuto essere stimolo al Bene: povero santo Rosario!

Nella nuova chiesa « Dentro, dentro, fate in fretta...! » Ecco ci fu un nuovo motivo di pena.

Il gruppo dei mimi che avrebbe dovuto rappresentare la preghiera e la cattura di Gesù nell'orto degli Ulivi era sommerso dalle altre bambine cui non pareva vero (per il gusto del molestare innato ahimé nella nostra gente popolana) di divertirsi a scomporre loro i bei lini bianchi che li investivano di solennità.

La chiesetta dell'Istituto aveva l'altare invaso da fiori e lumi oltre la balaustra, perchè fungeva da Santo Sepolcro e, nel limitatissimo spazio possibile, « gli storici » e « le voci vive » non poterono essere distinti e l'azione che avrebbe dovuto essere tanto suggestiva di pio raccoglimento fu non poco sacrificata.

Ma le sante parole del Vangelo furono lette con schietto amore per Gesù, anche se non seguite dalle bambine che avrebbero dovuto ascoltarle.

Il Sacerdote espresse alla fine, a voce chiara, un ringraziamento per me: mi scuserà, il reverendo e caro don Luigi, se dico di aver trovato inopportuno, in quel momento, anche il suo grazie, così esulante dallo spirito del Mimo — preghiera, in un umile tentativo di bellezza per il Signore?

Un'altra chiesa: quella unita all'istituto dei Padri Concezionisti.

Si sarebbe dovuto meditare « Gesù al Sinedrio ed il tradimento di Pietro ».

Qui trovammo spazio razionale per disporci bene: ma sempre più si faceva disturbante la distrazione delle bambine... del seguito, per le quali il mimo, purtroppo, perdeva di interesse sempre più.

Ci avviammo alla chiesa Parrocchiale, rinunciando alla sosta nella chiesetta dell'oratorio maschile, anche perchè il cielo si faceva bigio e temporalesco.

« Faremo tutti i "mimi" rimanenti in Parrocchia » spiegò lungo la strada don Luigi.

Eravamo nel centro della vita cittadina e mai come in quel momento sarebbe stato opportuno il raccolto incedere della processione; ma mai come in questo momento la fila delle bambine, era negativa di bene e di bellezza! e di ciò mi pareva di essere io sola a preoccuparmene! Nella chiesa parrocchiale fummo guidate accanto all'altare maggiore, che era il posto scenico da me vagheggiato durante le prove, per l'ampia sua gradinata.

Disse il Sacerdote « Sull'altare, salite sull'altare! ».

« Ma le bambine non possono salirvi! » obbiettai timidamente io ricordando precise direttive avute quando una scena di pastorelli in costume betlemita, in un periodo natalizio, avrebbe dovuto adorare il Bambino Gesù presente nella santissima Eucaristia.

« Ma ora il Signore non c'è ora nel tabernacolo! Salite sull'altare! ».

E le Bambine dei mimi salirono timidamente sull'altare, e si organizzarono in tre gruppi ciascuno dei quali raccoglieva i personaggi di una specifica meditazione.

« Signora, nel mio gruppo sono rimasta so-

lo io a fare gli storici, perchè le mie compagne sono andate a casa! ». Mi disse una bimbetta di classe quarta con voce tremula di sgomento. « Sta' tranquilla, ti aiuteremo noi a fare il coro! ».

E mi sentii simile a quel marinaio che, reso forte dalla avversità, suo malgrado, trova improvvisi accorgimenti di salvezza.

Don Luigi era dovuto allontanarsi perchè non si sentiva bene: quel seguire le bambine doveva proprio essere stato come la gocciolina che fa traboccare il vaso di una immensa fatica sostenuta precedentemente.

Ecco: qui, il gruppo di Gesù condannato a morte, nel centro, il gruppo della Crocefissione, a sinistra dell'altare, il gruppo della Sepoltura!

« Preghiamo insieme, bambine ed il Signore ci aiuti a non mancare di rispetto al luogo santo in cui ci troviamo ed a ciò che dovete esprimere! ».

La balaustra e la cancellata che circonda tre lati dell'altare erano prese d'assalto dalle altre bambine non in costume e da alcuni fedeli presenti in chiesa.

« Che cosa fanno? Che succede? » sentivo bisbigliare. Colsi espressioni di severità e di diffidenza che mi raggelarono l'animo. Dal coro dell'abside sbucò quasi minaccioso il sagrestano seguito da alcuni chierichetti e rimase stupito ad osservare quel composto sistemarsi di bimbe col grembiule bianco, stupito, ma con l'aggressività vigile di chi vuol cogliere ad ogni costo la gravezza di un fallo. E le ombre del temporale erano penetrate nella chiesa e rendevano impossibile la lettura del testo alle bambine ed a me che dovevo guidarle, stando nascosta al di qua della balaustra. Ma le bambine facevano miracoli nel rilevare le sante parole ed erano commoventissime nella semplicità e nella serietà del loro impegno. Erano vere piccole artiste: mai la loro espressione raggiunse tanta bellezza come in quel momento in cui recitavano solo per il Signore! Poi qualcuno accese i lumi dell'altare.

Non dimenticherò mai la compostezza di Emilia e di Vanna e di un'altra bimbetta di cui ora mi sfugge il nome, mentre rappresentavano Gesù!

Nessun artista fu mai bravo come loro, ricche come erano di puro intento di amore!

Quando tutto fu finito, ringraziai il Signore... che tutto fosse finito. Salutai le mie care "mime", crucciata della loro grande stanchezza.

« No, non siamo affatto stanche e siamo contente che tutto sia riuscito bene ». Se lo dicevano esse, c'era da rasserenarsi proprio!

« Peccato, signora che le altre bambine non capissero tanto! Ce n'era una alla balaustra che mi faceva le boccacce! ». « E un'altra mi ha detto poco fa che io stavo male quando ero vicina alla croce ».

« Perchè, volevi... star bene? In che senso? ».

« Nulla, signora! Quella bambina non aveva capito che il nostro mimo non era un teatro da star bene (sic!) ma era una preghiera ».

Cara Emilia, cara Renata, cara Mariangela, e Lucia e Mariella e Maria Grazia... come deve aver sorriso per voi il Signore, sorriso di compiacenza!

. . . .

Tornata a scuola dopo le vacanze pasquali mi accennò a questo mimo del Venerdì santo solo la bidella Giovannina. « Quelle bambine pregavano così bene e mi hanno fatto piangere ».

Grazie, Giovannina!

Maria Lucini

Esperienze coreografiche a Caltagirone



Nella Basilica Parrocchiale di S. Giorgio a Caltagirone, ogni anno si svolge una Settimana Pastorale, il cui tema è scelto volta per volta, in modo che esso sia rappresentato, così da essere seguito dai fedeli con maggiore comprensione.

Presentiamo qui gli argomenti di due Settimane Pastorali di quella Parrocchia, quella del 1959, e quella del 1960.

Nella Settimana del 1959, il tema proposto ai fedeli fu: La Liturgia dei Sacramenti. *Nella pagina seguente*, in ordine, sono tre fotografie di tre momenti della rappresentazione.

La prima mostra una esemplificazione del Sacramento della Eucarestia, visto nella Messa. Di questa si è rifatta la prima parte con coreografie e musiche, mentre il Sacerdote legge la Lettera dell'Apostolo Paolo, nella Messa dei Catecumeni.

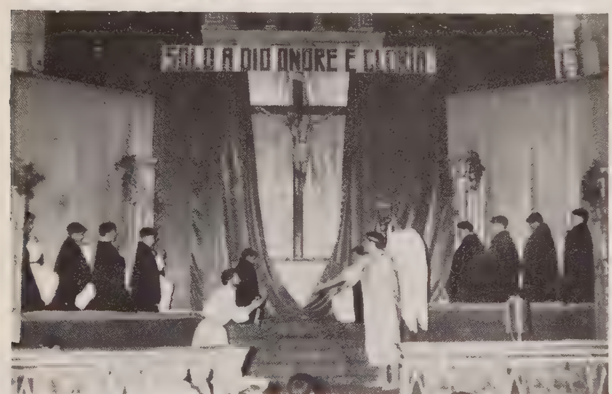
La seconda foto mostra il Sacramento dell'Ordine. Il Cristo ha chiamato un giovane al Sacerdozio: egli ha rifiutato l'invito del demonio che viene sconfitto. L'angelo presenta al Cristo il giovane, mentre il coro con la lampada accesa si prepara per la Ordinazione.

La terza fotografia mostra la parabola del figliuol prodigo, come esemplificazione del Sacramento della penitenza. Nel rifacimento della parabola evangelica, il figlio è già ritornato al padre e chiede al suo angelo una prova che il padre lo ami ancora. Il velo si squarcia e appare il Crocifisso. Il coro, ora in nero per il

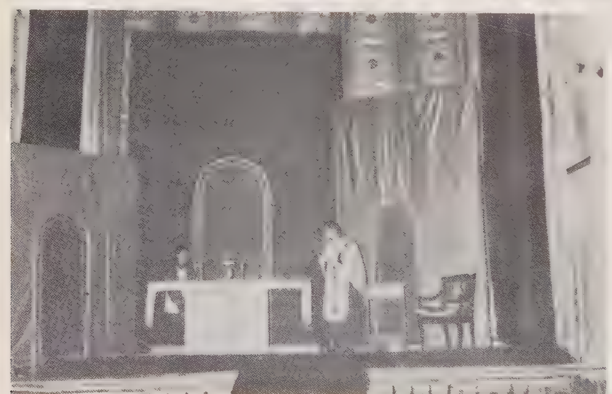












peccato del figlio, si toglierà il mantello, quando questi abbraccerà il padre, apparendo in veste bianca.

Nella Settimana svoltasi nel 1960 il tema ordinato fu: il Vangelo. Nei tre giorni furono rappresentati rispettivamente: Gesù Maestro; Gesù Consacratore; Gesù Redentore.

Il primo venne rappresentanto con la parabola delle Vergini prudenti e delle vergini stolte, avendo presente il testo del XVI secolo, pubblicato su « Il Dramma ».

Il secondo fu ricordato con il testo adattato di un anonimo del XIV secolo che racconta il miracolo di Bolsena: il Sacerdote grida al popolo il miracolo avvenuto.

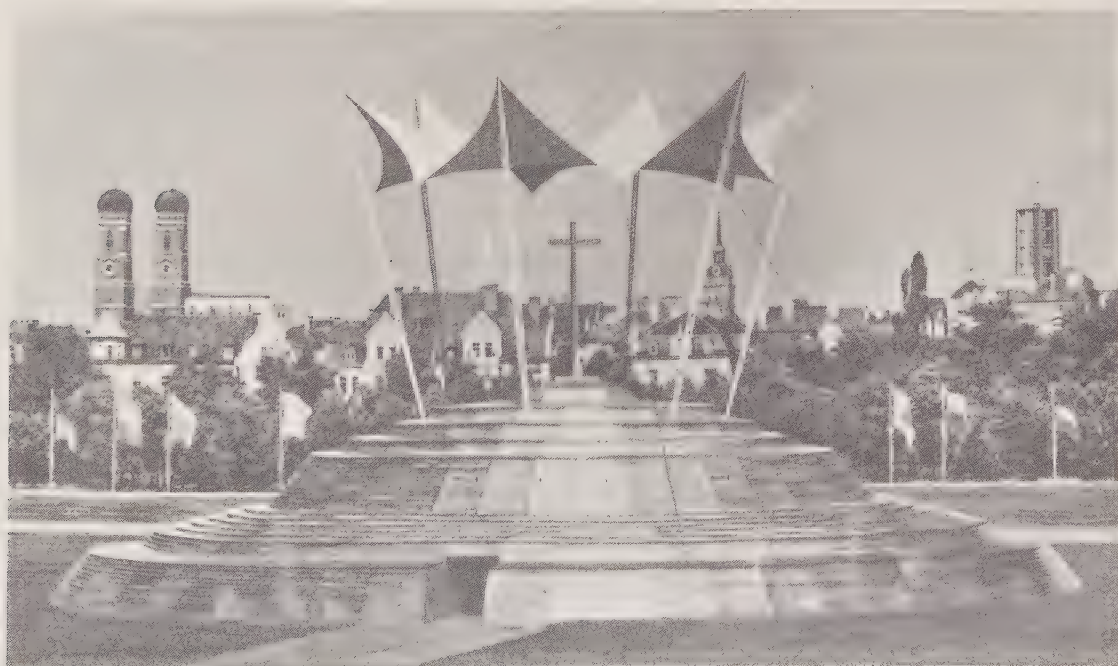
Il terzo presenta la Passione: è di scena Giuda, mentre il racconto è fatto dallo storico. Il culmine dello spettacolo è presentato dalla fotografia della pagina precedente, con la Crocifissione. E' da notare come non siano questi, quadri plastici: tutti i personaggi parlano, come esige si faccia in una sacra rappresentazione, e se i testi sono adattati per il popolo, essi però sono presi da autori, così da conservare alla rappresentazione il suo carattere di arte sacra.

Una predica illustrativa precedeva la manifestazione, che, svolgendosi in chiesa aveva il suo naturale ambiente di svolgimento.

Plaudiamo di cuore al bravo Sacerdote don Francesco Platania per l'iniziativa e la cura dimostrate in queste occasioni e facciamo voti che altri Sacerdoti capiscano e si mettano all'opera per una rinascita della sacra rappresentazione che è una dei mezzi più potenti per la educazione cristiana dei fedeli attraverso la Sacra Liturgia.

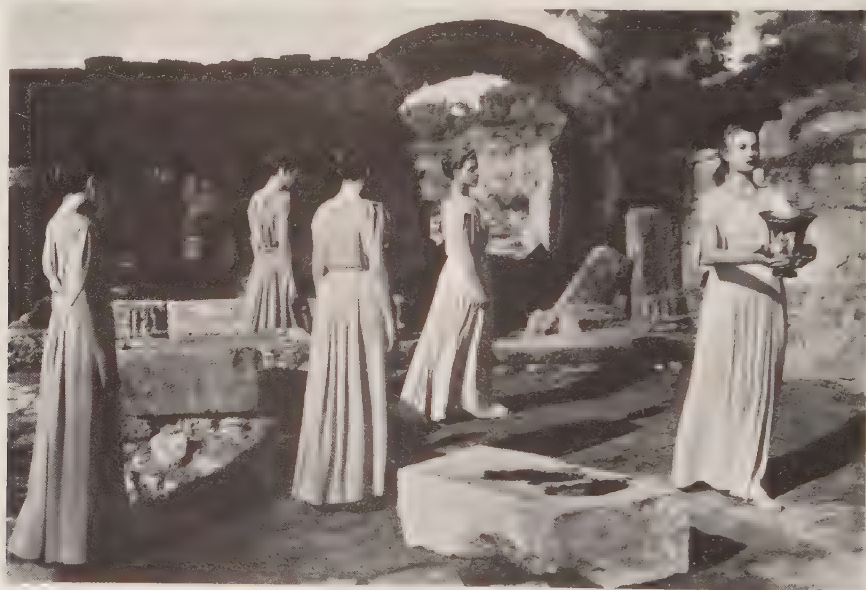


Congresso Eucaristico di Monaco, 7 agosto 1960. Nella « Theresienwise » era eretto un altare attorno al quale la folla immensa assisteva alla cerimonia. Vi erano 40 Cardinali, 400 Vescovi ed innumerevoli Sacerdoti, durante l'ultimo pontificale, che si è mostrato esempio di organizzazione e di partecipazione. Le preghiere ed i canti erano guidati con altoparlanti e con una schola cantorum molto ben preparata, in modo che il popolo rispondeva all'unisono, con tanta fede. Alla « pace » tutti i fedeli si sono stretti vicendevolmente la mano, riprendendo con gesto moderno l'abbraccio liturgico.









Olimpia. La consegna della torcia olimpica alla staffetta che, a tappe successive, la porterà a Roma dove si sono svolte le Olimpiadi del 1960. Si è cercato di ricostruire il rito religioso che rappresentava per i greci l'inizio dei giuochi nazionali. Fanciulle biancovestite consegnano il fuoco sacro al giovane, nel corso di una azione coreografica che, pur non richiamando sentimenti religiosi, viene apprezzata per l'eleganza semplice e luminosa delle vesti e dei movimenti.



LA DANZA

Danza.... educativa?

Dopo il *tutu*, le *coppiette*.

La pubblicità data dalla stampa quotidiana al rifiuto d'alcuni eccellentissimi Vescovi di presenziare a saggi femminili ove si danzava col *tutu* (la gonnella di velo corta all'anca) si spera abbia tolto questo deplorevole costume dagli Istituti educativi, ov'era entrato per ingenuità delle dirigenti, piuttosto che per malizia. Ma un'altra usanza ancor più condannabile subentra nei saggi scolastici di educazione fisica e ballo; intendiamo la danza a coppie di mascherette maschili e femminili, parodia di quella che si usa fra gli adulti nelle sale private e pubbliche.

Colpa del '700 che offre le musiche e i costumi seducenti; ma colpa soprattutto delle educatrici che per divertire i babbi e le mamme condannano l'innocente infanzia a ruoli appena tollerabili nelle rappresentazioni di varietà. « Carine » — dicono le amiche, « adorabili » rincalzano gli amici, davanti agli sforzi infantili per immedesimarsi nelle parti di dame e di cavalieri.

Ma nessuno si preoccupa dei sentimenti che possono destare precocemente quelle smorfie graziose; nessuno pensa al danno morale di una leziosità non appresa per casuale imitazione, ma insegnata, raccomandata, lodata dalle stesse educatrici.

« Che cosa possiamo fare? » chiedono le maestre, fra cui non mancano buone suore. « I repertori del settecento sono i più ricercati ».

« E chi ve li ricerca »? si risponde. « Che bisogno v'è di codeste inopportune parodie? ».

La danza figurata a coppia maschile e femminile è cosa relativamente moderna. Le fanciulle hanno danzato in tutti i secoli nelle *rotae*, nei girotondi, nelle canzoni a ballo, nelle coreografie che Dante vide e trasportò nel suo Paradiso. Lui stesso descrive una di queste « vergini liete » che sta per entrare nel ballo « sol per fare onore » alla sposa che si festeggia e « non per alcun fallo ».

V'era dunque anche allora un danzare innocente, degno d'essere imitato dagli angeli in cielo, a letizia dei riti sacri e a trionfo della pura grazia giovanile.

Questo tipo di danza dovrebbe dominare nei saggi scolastici, da cui si ha da bandire ogni forma di esibizione, di vanità, di civetteria. Speriamo che qualche eccellentissimo Vescovo, infastidito da questo danzare a *coppiette*, ci dia ragione, e lo studio della danza, tanto utile e desiderabile nell'educazione femminile, non sia più guasto da intempestive parodie.

E. Tea

L'Euritmia

Allevata in una famiglia profondamente cattolica e moralmente cristiana, con ferrea educazione, indirizzata, soprattutto, verso la moralità del dovere, proveniente dagli studi di ragioneria, dopo aver frequentato in Milano, per quattro anni, corsi privati di euritmia, decisi nel 1954 di iscrivermi all'« Eurythmisches Konservatorium » di Köngen am Nechar, presso Stuttgart in Germania, onde frequentare quell'Accademia ed ottenere il « Diplom für Eurythmische Kunst », = euritmista ed insegnante di « euritmia della parola » ed « euritmia della musica » nell'arte e nella pedagogia.

All'Accademia di Köngen, oltre all'Euritmia come materia base, si studiano parecchie materie di complemento, ad esempio:

Recitazione, quale sorella in arte dell'euritmia, perchè di essa ogni euritmista abbisogna esplicitamente; **Musica e Teoria musicale,** (è inteso che quando un individuo si appresta ad iniziare un corso di studi artistici di danza debba per lo meno conoscere uno strumento musicale e per l'euritmia è necessario che l'insegnante conosca molto bene anche la teoria fino alle basi del contrappunto) **Filosofia; Letteratura nazionale ed estera,** (tenere presente che a Köngen gli allievi sono di tutte le nazioni e non solo europee); **Pedagogia; Chimica; Astronomia; Anatomia.** Facoltativi i corsi di Pittura e Plastica. Nel periodo di studio italiano frequentai inoltre parecchi corsi di questo genere, cercando di coltivare quello che in me già esiste come dono di natura e del quale devo rendere grazie a Dio.

All'Euritmia vengono dedicate dalle quattro alle sei ore giornaliere; ogni trimestre vi sono le « dimostrazioni », dove gli allievi presentano, oltre ciò che hanno studiato ufficialmente con la Maestra, anche qualche numero assegnato loro come studio singolo e dove ognuno si cimenta esclusivamente da solo. Questo esperimento è molto utile in quanto con gli errori si diventa maestri.

Alla fine del corso, che varia dai quattro ai cinque anni, si dànno gli esami che si allargano oltre che nel campo artistico, pratico e teorico, anche nel campo letterario culturale. Bisogna tenere una conferenza in tedesco, che è la lingua ufficiale, su un tema che viene regolarmente scelto dalla Direttrice della Scuola e dove può capitare di tutto: dalla vita di Dante a quella di Wagner; dalla descrizione della rosa con il coronamento dei poemi, dei racconti, dei simboli ad essa attribuiti — alla pittura moderna; dalla metrica greco-latina (es. nascita del ritmo anapestico) — alla descrizione del corpo umano. Al mio corso, oltre tutto, toccò anche la composizione contrappuntistica per uno o più strumenti.

All'Accademia rimasi sino al gennaio 1959, dopo di che andai in Svizzera, presso Basilea, per fare la cosiddetta « pratica della scena », che consiste nella pratica della grande regia e coreografia. Qui rimasi sei mesi e dopo di ciò, con tutto il fardello teoretico accumulato e con tantissime buone speranze, venni in Italia, dove sentivo che la mia Arte doveva svolgersi.

L'Euritmia, quasi sconosciuta, nel nostro paese, per lo meno fino al settembre scorso, cioè prima della grande rappresentazione di Roma, per il XL della Sezione aspiranti della Gioventù femminile di A.C., deve essere data alla gioventù, perchè alla gioventù fa un bene, morale e spirituale, oltre che fisico ed estetico. Corregge, modifica, ispira, consiglia; ecco quello che l'Euritmia dà ai giovani e di cui la gioventù odierna abbisogna.

NECESSITA' DI UNA APPROPRIATA « ARTE DEL MOVIMENTO »

A quale scopo è stata creata l'euritmia?

Per dare alla nostra epoca moderna un'arte che trasformasse il movimento istintivo umano in un movimento cosciente.

Fu così che nel 1911 nacque l'euritmia, arte creata da **Rudolf Steiner.**

L'euritmia è un'arte nuova, ed è essenzialmente un'arte del nostro tempo. Per comprendere che posto essa vi occupi, bisogna vederla sullo sfondo culturale da cui è scaturita. Così come per intendere un'opera d'arte non basta il semplice senso artistico, proprio anche all'anima primitiva, ma occorre studio ed amore, anche per l'euritmia occorrono queste doti, unite alla « volontà di penetrare nell'intima natura dell'uomo ».

Per poter procedere con un certo metodo, chiediamoci cosa appare dinanzi all'occhio di uno spettatore, che assista per la prima volta ad una lezione di euritmia. Egli vede persone singole, o gruppi di persone, che rendono visibile coi movimenti delle braccia e del corpo intiero, la musica o la poesia. Le braccia soprattutto sono incessantemente in moto: si aprono, si chiudono, s'incrociano, si alzano e si abbassano; intanto i piedi segnano i ritmi e tracciano forme svariatissime. Chi da spettatore osserva tutto ciò, deve abituarsi a vedere il movimento nello spazio e l'anima nei gesti.

Appunto questo percepire il movimento nello spazio, comincia ad essere una facoltà « artistica » che ci aiuterà ad amare quest'arte, sia come spettatori che come esecutori. Anche se ci abituiamo a vedere solo i suoi principî più elementari, ci libereremo a poco a poco dell'abitudine di fissare le pose statiche del corpo e cominceremo a vivere i ritmi, nel « respiro » della musica o della poesia.

A questo punto potremmo citare l'esempio del sasso buttato nell'acqua che, mentre sprofonda, riempie la superficie di infiniti cerchi a noi visibili solo entro i limiti del nostro campo visivo, pur sapendo che le vibrazioni, lì, non cessano. In egual modo un corpo umano, quando si muove, riempie del suo movimento lo spazio, dando vita anche ad esso.

Il movimento, sentito e còlto con l'anima, fa percepire lo spazio che vive. Il gesto fisico non è altro se non il mezzo per poter produrre effetti che, ripercuotendosi sull'anima dello spettatore, gli diano una profonda commozione interiore, « artistica », facendogli apprezzare l'arte del movimento, quale l'euritmia vuol essere.

La vera definizione che Rudolf Steiner ha dato dell'euritmia, è quella di « linguaggio visibile » e di « canto visibile », a seconda che si tratti di euritmia vocale e musicale. L'Euritmia non è simile alla danza nè ad altre forme del movimento, quale lo sport e la ginnastica. I rapporti che intercorrono fra queste diverse forme del movimento si conoscono generalmente come le spontanee facoltà di ogni essere animato. Quello che distingue l'uomo dagli animali è il potere di ergersi in linea verticale e di spaziare con le braccia nell'aria. Questa posizione dimostra l'appartenenza dell'essere umano ad una sfera superiore a quella animale. Perciò nella sua vita quotidiana l'uomo dovrà preoccuparsi di trovare un'attività artistica che lo inserisca nel suo vero mondo.

L'uomo è in grado di creare un'opera d'arte senza rendersi esattamente conto di ciò che fa. Non c'è alcun bisogno di studiare i canoni dell'estetica per produrre opere d'arte; tanto è vero che l'estetica è una dottrina recente mentre l'arte proviene dai tempi più remoti. Le forme del movimento, a prescindere dalle necessità quotidiane, sono la ginnastica e la danza — che provengono da un lontano passato —; moderni, anzi modernissimi, sono lo sport e l'euritmia. Lo sport e la ginnastica rimangono nel campo del movimento utilitario che riguarda la salute e l'allenamento del corpo. Nella danza e nell'euritmia il movimento è scopo a sè stesso e diventa arte.

Facciamo ora qualche accenno all'euritmia vista in esecuzione artistica.

Chi assiste ad uno spettacolo di euritmia vede sulla scena figure che ricordano i quadri di Giotto, Simone Martini, o certe opere del Rinascimento. Le lunghe tuniche fluenti, coperte da veli, i quali accompagnano ondeggiando il movimento delle braccia, i colori variopinti, il continuo rapidissimo succedersi delle forme nello spazio ed il gioco di luci multicolori dànno sempre nuove e viventi impressioni, in un continuo crescendo o diminuendo d'in-

tensità, secondo le varie sfumature di sentimento della poesia o della musica.

L'esecuzione di una sinfonia, attraverso i singoli strumenti rappresentati sulla scena da gruppi di euritmisti che avanzano, retrocedono, s'intrecciano, s'interrogano e rispondono con gesti ora lenti ora più rapidi, esprimendo così lo slancio dei sentimenti che la musica ispira, fa apparire visibili allo sguardo i motivi suonati dall'orchestra.

Al movimento specifico che corrisponde ai diversi strumenti musicali e che varia secondo la loro specie, si aggiungono i gesti fondamentali, dati da Rudolf Steiner per ogni suono, ogni intervallo, ogni accordo.

Lo stesso avviene per l'euritmia applicata alla parola. La forza formatrice scultorea che vive nella eonsonante e la sensibilità intima che vive nella vocale, quasi due mondi contrari, si rivelano nel gesto. Ma tutto questo svolgersi di movimenti sulla scena ha leggi proprie, fisse e sicure, che corrispondono a quelle della musica e del linguaggio.

Nei « Saggi estetici » di Schiller, nel capitolo « Grazia e dignità », leggiamo:

« ogni grazia è bella, — ma non ogni bellezza è grazia.

...La grazia è una bellezza, che non è data dalla natura, ma prodotta dal soggetto stesso.

...Ogni bellezza in fin dei conti è soltanto una qualità del movimento vero. La grazia può manifestarsi solo in quei movimenti che corrispondono nel tempo stesso ad un sentimento ».

La diversità fondamentale fra euritmia e danza consiste nel fatto che quest'ultima porta sulla scena, per quanto in forma geniale, la personalità soggettiva dell'esecutore, mentre l'euritmia sottopone l'esecutore a leggi oggettive che sono le stesse che suscitano il canto e la parola.

Come uno strumento ha bisogno d'essere accordato prima di eseguire un pezzo musicale, così il corpo umano — strumento di cui l'euritmia si serve — dev'essere reso adatto a « cantare o parlare visibilmente » secondo le leggi del movimento a lui proprie, leggi che lo pongono in armonia con lo spazio circostante. Gli esercizî preliminari dell'euritmia mirano a questo scopo.

Liana Tassanelli





Liana Tassanelli (al centro) **ha curato la regia ed ha diretto lo spettacolo del 29 settembre 1960 al Palazzo dello Sport all'EUR in occasione del quarantesimo Aspiranti G. F. di Azione Cattolica. Qui se ne illustrano due momenti**: sopra, **« Alleluja » e « Pater Noster »**; sotto, **il quadro finale del « coro della gioia ».**











In alto a destra: **la danzatrice Freya Jossé.**
A sinistra: **tre danze presentate ad Assisi dal complesso di Susanna Egri: « ... Et unam ecclesiam » con musiche di Frescobaldi e Gabrieli; « Pater Noster » con musica di Strawinsky; « Il Calvario » uno degli spirituals negri presentati.**

Gruppo sperimentale di danza, diretto da Cesca Bozzi Sicione.
Qui sotto: **Rita Poggi in « Scala dimensionale ».**
A destra in alto: **ancora in « Scala dimensionale » , le danzatrici Rachele Alberti, Rita Poggi e Anna Prosdocimo;** a destra in mezzo: **« Trittico » interpretato da Luisa Maccaferri, dalla Poggi e dalla Alberti;** a destra in basso: **« La Valse » di Ravel con le danzatrici sopra ricordate.**













Gruppo sperimentale di danza, diretto da Cesca Bozzi Sicione. A sinistra in alto: **« Studio di movenze sul motivo della dalmatica » con Bianca Gianani, Emma Baldo, Fraccari**; a destra in alto: **« Largo » con Maccaferri, Poggi, Alberti, Prosdocimo**; in basso a sinistra: **« Dolore » su poesia di Ramous interpretata da Rita Poggi**; in basso a destra: **« Frase Musicale » da Rathgens e Bruer con Rachele Alberti.**





Acrobazia o danza?

Durante un mio recente viaggio all'estero, nella cerchia dei miei amici, conobbi Freya Jossé. E' una ragazza snella, bionda, semplice nei modi, semplice nel vestire, senza trucco. I miei amici mi dissero meraviglie di lei e della sua arte al trapezio. Io mi intenderò molto di danza, ma di acrobazia francamente no, perchè di rado frequento spettacoli di tale genere per la grande angoscia che suscitano in me. Così diedi importanza relativa alle parole di questi miei amici.

Proprio in quei giorni si tenne ad Amburgo, in occasione del 16° Congresso mondiale vegetariano, frequentato da gente di tutte le razze, uno spettacolo vario di elevato livello. In numeri di alta acrobazia, si esibì anche Freya, alla quale, per ragioni tecniche, non si aveva potuto concedere in quella sala un trapezio. Truccata secondo le esigenze del mestiere, il corpo snellito perfetto inguainato in un costume aderente, sotto la luce dei riflettori, essa si rivelò una donna incantevole, splendente, che ben poco aveva a che vedere con la ragazza gentile, conosciuta nei giorni addietro. Passai di stupore in stupore, non per la sua bellezza e non per la sua straordinaria bravura, ma per il modo con il quale essa presentava tali esercizi. Mai avrei supposto un così misurato, armonioso giuoco di muscoli, mai mi è stato dato di vedere, in un tale genere di lavoro, una sensibilità artistica quale rivela questa singolare donna. Raramente un artista ha lasciato in me un'impressione così profonda. Il ricordo di quella visione splendida e perfetta quasi dolorosamente mi perseguita ancora.

Solo oggi, che conosco la sua storia, ho la chiave della sua personalità.

Freya Jossé, figlia d'arte, unica ragazza tra cinque fratelli, è nata nella vecchia città imperiale di Spira sul Reno.

Il padre, pittore di chiesa, per la sua professione, scherzosamente è definito dalla figlia un artista dell'aria; la madre, invece, cresciuta in Russia, fu educata al Balletto Russo Imperiale di Pietroburgo, educazione troncata di colpo dalla guerra del 1914, che diede un'altra svolta alla sua vita.

Il talento dimostrato dalla madre per la danza artistica, rinasce prepotente nella figlia. I genitori non ostacolarono l'inclinazione evidente della ragazza. Senza preoccuparsi, la lasciarono sfogarsi al trapezio, che essa, con funi forti, fissati a un albero nel giardino, si costruì da sè. Freya frequentava intanto le scuole sino al Magistero con l'intenzione di diplomarsi come insegnante di ginnastica.

Ma, dato che nell'imminente dopoguerra non si prospettava nessuna possibilità in questa professione, senza pensarci su molto, esordì come artista di trapezio, dopo essersi allenata giornalmente durante gli ultimi anni della scuola con un'insegnante privata in tale genere e frequentando contemporaneamente una Scuola di Balletto a Heidelberg.

Dopo tre tournée estive con Circhi tedeschi e scritture invernali in teatri, esercitando pure l'arte dell'equilibrismo e dell'equitazione osò il grande passo di operare da sola e percorse per due anni quell'immenso paese che è l'Australia e per un anno la Nuova Zelanda. Poi fece un altro balzo oltre mare, percorrendo per un altro anno tutti gli Stati d'America, il Canada e il Messico come **Star** in una Rivista dell'aria in stile americano.

Passarono in tal modo quattro anni prima di ritornare in Europa, ove dal 1956 in poi si fa vedere sotto il titolo: Sogno biondo al trapezio in tutte le nazioni (esclusa la Russia), e in modo particolare alla televisione. Fin qui il suo curriculum artistico.

***

Freya è ora una professionista libera; non ha nessun superiore; è padrona di se stessa e della sua arte, ma quest'ultima è una tiranna severa ed esigente. Ogni giorno ella si allena e ripete il suo famoso numero di sospensione al trapezio a solo calcagno nudo e i vari eser-

cizi di contorsione. Non può permettersi alcun riposo; anche durante le vacanze essa esegue coscienziosamente tali esercizi.

Nonostante gli strapazzi che portano i continui viaggi, nonostante i frequenti cambiamenti di clima, in tutti questi anni di vagabondaggio nemmeno per un giorno è stata ammalata o inabile al lavoro.

Ella ascrive la sua straordinaria capacità di fatica al suo rigoroso modo di vivere, così curioso, strano e contrastante con il convenzionalismo. Ella è completamente diversa da quello che ci si aspetta di vedere in un'artista. Il disordine della vita nelle grandi metropoli non è valso a cambiare menomamente la sua personalità genuina e fresca. Come la famosa Dott.sa Moore, di cui attualmente si occupano tutti i giornali del mondo, essa è una pura vegetariana. Nel proprio carrozzone, che divide con il fratello Goffredo, suo angelo custode, che tutela anche i suoi interessi, ella prepara da sola i suoi pasti. Sorrisero e si burlarono da principio i suoi conoscenti e compagni di lavoro, ma le sue capacità artistiche, la solida salute e la sua indole immutabilmente serena parlano in favore del suo metodo. Sempre sorridente, ella accetta ogni critica benevole o malevole e riesce spesso in tal modo a ristabilire l'equilibrio e la serenità, là dove l'atmosfera si fa rovente per discussioni su tale argomento.

Giovane, già passata attraverso una scuola dura, non conosce indulgenza verso se stessa. Solo così, con una ferrea volontà, con un'ammirevole energia, con la fedeltà indefettibile alla sua natura si è aperta la sua strada al successo.

La sua premura è non solo di salvaguardare il buon nome della donna tedesca, ma anche quello dell'artista da Circo. Per questa professione ci vogliono nervi d'acciaio, la più intensa concentrazione e il dominio di ogni fibra muscolare, ciò che richiede per se stessa una vita rigorosa, regolatissima e severa.

In quest'occasione mi è caro riportare una discussione avuta sull'abbigliamento dell'artista in generale e dell'artista di trapezio in particolare. « Vede » mi disse la Jossé « se io per ragioni di lavoro porto un costume aderente articolato in due pezzi, questo in prima linea è dovuto all'esigenza del mio lavoro, perchè più che qualsiasi altra artista non devo essere impedita nei miei movimenti.

Qualsiasi altro lavoro fisico, anche la danza, può essere eseguita con un abbigliamento completo; non così da chi lavora al trapezio, onde bisogna avere piena libertà di moti, sia delle braccia che delle gambe e della schiena.

Il successo che io ebbi col Circo Krone in Italia penso fosse unicamente dovuto alla mia arte, che tiene sospeso il fiato dello spettatore, e a null'altro ». La giustezza di questa osservazione mi fece pensare a quel povero fraticello medioevale che, favorito dalla Madonna, null'altro poteva offrirle che la sua arte di giocoliere.

Cesca Bozzi Sicione

Senza entrare in merito alla valutazione morale sulla opportunità di portare esercizi ginnici ed acrobatici a tale parossismo da richiedere un abbigliamento professionale di tale genere, approfittiamo del rilievo per rammaricarci che abbigliamenti del genere vengano usati anche da chi ne fa gratuito strumento di esibizione.

n. d. r.

Danze moderne a tema religioso ad Assisi

Nel quadro delle manifestazioni artistiche alla XVII Settimana di Studi venne eseguita nell'Anfiteatro della Pro Civitate Christiana un programma di danze moderne a tema religioso.

Regista dello spettacolo la danzatrice e coreografa Susanna Egrì. Come soggetti di danza ella ha riproposto testi antichi con musiche classiche di Respighi, Frescobaldi, Gabrieli, canti spirituali negri e musiche moderne di Cesar Franck e Strawinski.

Indubbiamente uno spettacolo di danza in lode del Signore (e perciò danza essenzialmente religiosa) richiede impegno da far rabbrividire.

Arte di questo genere, se ispirata, è preghiera, sublime preghiera.

La danza concentra nel ritmo le sue possibilità espressive e tanto più si innalza alla fonte prima, al Ritmo Divino, quanto più riesce convenientemente ad elevarsi al di sopra dei sensi e della materia.

Per una coreografia sacra, tecnica ed estro non bastano. Per esprimere e comunicare i più alti moti dello spirito ci vuole costante disciplina spirituale in chi dirige e in chi eseguisce.

Con trepida emozione di Fede ho seguito le figurazioni del Pater Noster e l'Ave Maria su musica di Strawinski e quella del Calvario con accompagnamento, su colonna sonora, di canti negri. Nel programma furono questi i tempi più impegnativi per le verità di Fede che dovevano comunicare.

Il concetto teologico del Dio incarnato e Padre nostro avrebbe potuto tessere nella danza un linguaggio splendido di segni esprimenti gioia e riverenza adorante.

Nella coreografia del « Pater Noster » e dell'Ave Maria » la risorsa dinamico-luminosa del paesaggio all'aperto ha giovato molto al suggestivo fondersi degli unitari movimenti ritmitici delle danzatrici. S'è fatto pure apprezzare lo stile d'ispirazione orientale, anche se scarse siano state le variazioni d'immagini.

Per dovere di obiettività critica faccio rilevare che alle suddette figurazioni danzate è mancata la sensibilità cristiana, la commozione profonda dell'ineffabile tema che nel farsi in atto manifesto avrebbe potuto trovar modo più confacente e dimostrativo.

Motivetti sceneggiati che si possono vedere in spettacoli a carattere profano e sobrietà di gesti e castigatezza nel vestire non sono pregi sufficienti per poter definire sacro uno spettacolo di danza.

Sono ben lontana dal misconoscere a Susanna Egrì le sue qualità di danzatrice e coreografa! Ella è ben nota al pubblico per essere stata tra i primi a tentare la televisione, da dove ha fatto conoscere gran parte dei suoi balletti. Tutto ciò rientra nel teatro nobilmente artistico.

Anche le figurazioni del Calvario misurandone il valore nello Spirito del teatro sacro, non hanno dato piacere spirituale. A parer mio, se tali figurazioni fossero state mosse da pietà vera, radicata nell'amor di Dio, non avremmo visto scene evocative della Passione in grottesco. Anche qui difetto di sensibilità e di Fede?

A giudicare pure dai costumi a strisce e corsetto attillato, più adatti a caratterizzare i ritmi di un balletto che una danza figurata a tema sacro, c'è da esprimere giudizio negativo.

I balletti negri sono stati applauditi da molti e non mi meraviglio. Il gran pubblico confonde il sacro con il profano o non s'accorge che l'aggettivo « *sacro* » chiede autentica preparazione e gusto eletto in chi fa e in chi consente come spettatore. Avvertiscono offesa alla pietà divina i Prelati; li abbiamo visti alzarsi e andarsene. Non siamo dunque ancor giunti ad una forma convincente di sacra danza.

R. Mischi De Volpi

Cesca Bozzi Sicione

Quando nell'inverno del 1930 venne fondata presso la Scuola Beato Angelico a Milano l'opera di assistenza alle modelle, il direttore della scuola, l'arch. Monsignor Polvara, disse: « Qui ci vuole una maestra di danza ». Restammo sorprese. Avevamo tutte un sacro orrore per il balletto, sola forma di danza che conoscessimo allora, oltre ai « quattro salti in famiglia » e l'idea di mettere il tutu alle nostre figliole ci sembrava una profanazione.

Qualcuno ci parlò di una danzatrice nata a Feltre, cresciuta in Svizzera, da poco venuta a Milano, la quale faceva una danza « nuova ». Senza saper bene che cosa significasse, la invitammo a venire.

La Scuola domenicale delle modelle si faceva allora nello scantinato della casa di via Fontanesi, dov'era raccolta come in un alveare ogni attività della Beato Angelico: i laboratori, gli uffici, le cucine, gli alloggi, i refettorî.

E appunto là dove mattino e sera si riz-

zavano le tavole per l'appetito maschile e femminile, nel pomeriggio della domenica erano ospitate le modelle, che avevano allora una vera e propria scuola di culturale elementare, di canto e di lavoro. In quel caravanserraglio la nuova insegnante introdusse la sua danza.

Non avevamo mai visto nulla di simile e per qualche settimana rimanemmo incantate. Una voce tranquilla con leggera pronuncia esotica guidava i movimenti, ch'erano molleggiati e dinamici.

Il gong segnava i tempi, ora lenti, ora affrettati e rapidi, seguiti dalla scolaresca con un fervore sempre più vivo.

Niente tutu. Le vesti ordinarie, durante l'anno; per il saggio, che fu dato dopo soli tre mesi di esercizî, una lunga veste azzurra, attillata alla vita, ampia di gonna, con sottili maniche svasate al polso.

Le nostre figliole erano beate, noi ammirate, Monsignore arcicontento. La Favero, che allora cantava a Milano, e il pittore Pratelli del sindacato artistico vennero invitati a presenziare i vari numeri del programma, che riuscirono benissimo. In quella primavera gioiosa apprendemmo che non esisteva solo il deprecato balletto di allora, nè i quattro « salti in famiglia », ma una danza che era altissima arte, con la quale si poteva esprimere ogni sentimento dell'animo personale e collettivo. Imparammo a venerare il nome del maestro, l'ungherese Rudolf von Laban, che aveva portato in Europa la nuova cultura artistica, alla quale andava unito uno studio generale del gesto a beneficio anche del lavoro sociale, non più abbandonato a se stesso. Apprendemmo il nome degli alunni di un tanto maestro, fra cui quello della Wigman, maestra della nostra maestra. La scuola delle modelle divenne un richiamo per chi desiderava informarsi di quella originale educazione del corpo e dello spirito. Diffusasi la notizia del corso, il Ministero dell'Istruzione autorizzò Cesca Sicione nel 1933 a tenere un corso libero di danza all'Accademia di Belle Arti di Brera. La lezione si faceva in una piccola sala sgombra che un inserviente era incaricato di aprire due volte la settimana. Chi ha pratica di simili situazioni in ambienti pubblici può immaginare i prodigi di cortesia, di pazienza e di prudenza che Cesca devette usare perchè il corso potesse aver luogo regolarmente. Esso si divideva in due parti; pratico e teorico. La parte pratica svolgeva un programma di ginnastica plastica ed estetica, specialmente adatto per gli artisti, onde renderne agile e flessibile il corpo, con un sicuro controllo su se stessi; nel secondo anno si eseguivano pose e studi di movenze, prendendo lo spunto da capolavori della statuaria antica. La seconda parte del corso, teorica, consisteva in pose plastiche, ordinate a modelle in costume, già addestrate a tale esercizio nella loro scuola presso la Beato Angelico. Tra queste fu lo studio di movenze col costume della dalmatica, eseguito nel 1934.

Di sommo interesse gli esercizi creati per l'educazione specifica delle modelle: camminare, stare ritte, sedere, inginocchiarsi, levarsi, portare armoniosamente un panneggio, volgersi e chinarsi con naturalezza. Un pittore orientale che frequentava l'Accademia si interessò in modo particolare a quegli esercizi, e li volle ritrarre a fotografia e a matita per farli conoscere nella patria sua. Purtroppo quelle novità non destarono fra gli artisti milanesi la giusta attenzione che da noi si sperava. Avremmo voluto creare per loro un gruppo distinto di modelle, armoniose nel corpo e nello spirito, ma qualcuno dichiarò di preferire le ragazze incolte, da atteggiare a suo modo o da non atteggiare affatto. Il gesto non aveva importanza nella pittura nuova e la modella diventava un semplice portacolore.

Per fortuna la nostra insegnante non era soltanto una virtuosa; il suo acuto ingegno critico si esercitava sull'arte propria ed altrui, intorno alla quale amava scrivere quando la letteratura sull'argomento era in Italia ancor rara; e, sebbene di temperamento dolcissimo, non rifiutava una garbata polemica.

I temi dei suoi scritti erano sempre d'avanguardia. « La Rivoluzione della danza » in Varietas, 1931; « La Genesi e il senso della danza nuova » (sui balletti Joos); « Danza di masse » in Quadrante, 1936; « Danza italiana del tempo nostro », in cui si afferma la possibilità di una danza moderna da noi, in Italia Letteraria, 1936.

Divenuta signora Bozzi, la squisita artista sognava un bambino, e questo desiderio le fece considerare la sua arte sotto un nuovo aspetto. Nel « Giornale delle donne » del 1936 scris-

se « L'educazione del bambino per mezzo della danza ».

Dopo alcuni concerti come solista, alla famiglia Artistica e al Castello di Milano, costituì un piccolo gruppo sperimentale, con il quale presentò al teatrino di Palazzo Arcimboldi un mistero sacro, l'Annunciazione. Fece allora acquisto di una fra le migliori sue alunne, Emma Baldo, che, nell'assenza di una danzatrice, si offerse improvvisamente di sostituirla; e così, da pittrice e musicista qual'era, entrò nell'arte del movimento.

Cesca si compiaceva di queste vocazioni spontanee.

A un gruppo di invitati, raccolti per un saggio nel teatro di Palazzo Serbelloni, ella diceva nel 1936: « questo mio gruppo sperimentale è nato dal desiderio di poter realizzare le mie teorie ed è caratterizzato dal fatto che le esecutrici non sono professioniste della danza, ma artiste di belle arti e di musica, che, accanto alla loro professione, coltivano con entusiasmo, nelle ore di libertà, l'arte del movimento ».

Componevano infatti il gruppo: Bianca Gianani, scolara di Palanti nella scuola di decorazione a Brera; Emma Luisa Baldo di cui abbiamo già detto; Maria Fraccari, musicista, e Lia Ghezzi.

Collaborò per i costumi Carla Magnani, anch'ella alunna di Palanti; le composizioni musicali erano di Antonio Calandri, ed Enrico Kaneklin, maestro di scenografia in Brera, aveva fatto la scena. Si ripetè quella sera lo studio di movenza sul motivo della dalmatica, e così lo commentava l'autrice:

« Il primo numero non è una danza, ma uno studio di movenze composto per le modelle ed eseguito in occasione di una conferenza a Brera su quell'antico costume.

In contrasto con le statue greche, che ci danno con tutto il corpo l'impressione della emozione che vogliono esprimere, nell'arte medioevale l'uomo è quasi sempre rappresentato sotto un aspetto solenne, pio, religioso, doloroso, estatico; e talvolta l'artista trasfondeva in lui una sua emozione momentanea. L'elemento psichico supera spesso quello formale e ci spieghiamo come nelle opere di quel tempo predomini l'espressione del viso e della mano, le parti più spirituali del corpo. Le pose che faccio eseguire non sono copie di sculture già esistenti. Io spiego all'allieva il senso simbolico delle figurazioni, lasciando poi a lei la libertà di esprimerle secondo la sua sensibilità personale ».

Da poco la Sicione aveva riavvicinato in Germania l'arte di Rudolf von Laban, e ne nacque in lei l'idea della danza architettonica, le cui movenze si svolgono su tre piani: sagittale, frontale e orizzontale, secondo le direzioni fissate da quel maestro nella sfera spaziale.

Riassumendo l'impressione destata in alcuni spettatori sprovveduti da questa originalissima creazione, Cesca scrisse ne « Il Barco » (anno II n, 9) « Rodolfo di Laban ci rivelò l'appropriazione dello spazio attraverso il corpo anche in senso obliquo, senso finora ignorato anche dal danzatore greco, che rappresentò sempre per noi l'ideale. Esso apre al danzatore d'oggi un vasto mondo tutto nuovo. L'artista ha così la possibilità di stare tanto eretto che rannicchiato, di muoversi con rapidità come con lentezza; sua è tutta la ricca gamma dell'espressione, dalla gioia al dolore, dall'affetto all'odio e così via ».

Dopo questi saggi, la Sicione confessava al suo pubblico eccezionale: « Credo di essere arrivata ad un nuovo e decisivo punto di partenza, il cui successivo sviluppo potrà interessare l'arte figurativa », e si augurava che tale studio si diffondesse fra gli artisti di Milano.

Con una dimostrazione tenuta in Brera, alla quale partecipò Emma Baldo, riuscimmo infatti a vincere le resistenze opposte in principio all'iniziativa, suscitando discussioni vivaci tra i cultori di ogni arte, accorsi numerosissimi al nostro invito.

Nella primavera del 1937 la Sicione frequentò a Berlino il Magistero tedesco di danza (Deutsche Meister - Staetten für Tanz) e durante il corso compose due tesi: « Der Tanz und die heutige Kirche » (la danza e la Chiesa di oggi) e « Rassenkunde - Paedagogik » (Rapporto fra danze e razze). L'insegnante del corso magistrale, G. Fischer - Klamt, ne diede questo giudizio: « Per il loro particolare valore questi scritti vengono conservati nell'archivio del Magistero in segno di distinzione ».

In seguito a questa nuova benemerenza e

alla ormai diffusa estimazione dell'arte sua, Cesca venne chiamata a portare il suo speciale insegnamento di danza espressiva alla Scuola di ballo della Scala che le affidò anche la coreografia dell'opera « Proserpina », su libretto di Sem Benelli e musica di Renzo Bianchi. L'opera, che teneva il cartellone per il 1937-38, doveva andare in scena il 23 marzo, ma prima di quella data Cesca si ammalò gravemente e dovette ritirarsi in una casa di salute. La sostituì con felice improvvisazione Nives Poli, che raccontò quella sua giovanile esperienza nella rivista « Primi piani » del maggio 1941.

Il programma da Cesca preparato per quella difficile prova venne così esposto da Lia Moretti Morpurgo in un suo articolo sul « Giornale delle donne » (6 febbraio 1938).

« Preso un esercizio base, lo affina, lo anima, lo porta nello spazio e lo sviluppa in una semplice azione coreografica. Mira poi a sviluppare la personalità delle alunne per mezzo di improvvisazioni varie che svolgono la fantasia, rievocano impressioni avute e rivelano il ricco mondo del subcosciente. Raggiunto questo scopo, cerca di condurre le alunne ad espressioni coscienti, alle infinite variazioni e sfumature con le quali la personalità creatrice sa vestire un'opera d'arte ».

Riacquistata con un paziente soggiorno montano la preziosa salute, Cesca si trasferì per ragioni di famiglia a Bologna, dove riuscì a ricostituire un gruppo sperimentale con tre signorine della scuola di Educazione fisica di Orvieto e una studentessa di medicina.

Il gruppo si produsse in un apprezzato concerto di danze, ma alle fatiche di simili preparazioni non resisteva più la fibra un poco indebolita, dell'artista.

Da questo momento ella si interessa soprattutto di cinetografia, il sistema di scrittura della danza, più volte tentato nei passati secoli e realizzato da Rudolf von Laban che gli diede il nome. A Torino, nella scuola di Bella Hutter, dà esempi pratici di lettura dei movimenti, interpretando trascrizioni di Albrecht Knust, Ann Hutchinson e riduzioni moderne della scrittura di G. Feuillet del secolo XVIII.

Sempre generosa del suo aiuto, rientra in Brera per aiutare un'alunna di scenografia, Antonella Padovani, a documentare la propria tesi di diploma mercè l'esecuzione di danze medioevali, con costume e musiche dell'epoca; coreografa Britta Schellander Moresco. Per lei trascrive in cinetografia moderna una danza bassa di Arbeau che viene rappresentata davanti alla commissione di esame.

Di questi suoi studi dà relazione nella Rivista « La Scala » (15 dicembre 1950) ove pubblica alcuni saggi del libro composto con il Dr. De Mattia « Il mondo della danza nuova », rimasto purtroppo effettivamente inedito.

Per comporre quest'opera, l'artista ha preso il largo.

Già in possesso della lingua italiana e della tedesca, studia l'inglese per portarsi in Inghilterra, dove fiorisce la scuola di Rudolf von Laban, che il Nazismo ha allontanato dalla Germania.

In quella fucina di armonie, nella dolce campagna londinese, ella si inebria di bellezza. Avvicina il grande Maestro, simile a Goethe nella dignità dell'aspetto; accosta danzatori di altri continenti; scopre nuove scuole, che ne alimentano felicemente la fantasia e la ragione critica.

Il netto senso morale di Cesca si è affinato da quando ella è diventata mamma d'una cara e vivace bambina, che circonda di tutto l'amore e di tutto il rispetto dovuti alla fanciullezza. Puntualissima nei suoi doveri domestici, è proprio il contrario di un bas-bleu. Accanto all'ultima rivista di danza e al dizionario inglese, ho visto sul suo tavolino lo schedario delle ricette di cucina, di vario colore secondo il tipo delle vivande.

Eva Tea

CINEMA

Il Cinema e il Sacro

In margine a un articolo di « Art d'Eglise ».

Il numero 113 della rivista « Art d'Eglise » è dedicato ai rapporti del cinema, « la sola arte non nata dal culto », con il sacro. Contiene una bellissima antologia di immagini; specialmente notevole è la serie sull'« Amore e il sacro », compilata dall'abbé Hardt; una rassegna del « Cinema Sovietico e le realtà spirituali »; un articolo « Il cinema arte sacra? » che costituisce il perno del numero, dell'abbé Ayfre, (autore di una tesi all'Università di Parigi su « Dio al Cinema »), seguito da due brevi studi particolari su *Bergmann* e su *Dreyer*.

Nella conclusione, la direzione dice che sarà contenta di avere « le opinioni, le scoperte e le divergenze di vedute » dei lettori. Rispondere a questo invito è lo scopo delle riflessioni che seguono, cercando di prolungare la discussione iniziata in maniera così interessante, tanto dal punto di vista religioso, quanto artistico, da « Art d'Eglise ».

LA TESI DI « ART D'EGLISE »

Può, e come può, il cinema essere un *locus revelationis* di Dio all'uomo d'oggi? E' questo il problema che si pone l'abbé Ayfre. Egli fa rilevare due caratteristiche generali di questa rivelazione. In primo luogo, il suo carattere necessariamente paradossale, data la *trascendenza* del suo oggetto: Dio si rivela, ma sempre in maniera enigmatica, di cui l'esempio classico è la teofania del pruno ardente. In secondo luogo (l'autore si limita al mondo cristiano), la rivelazione di Dio seguirà la modalità della sua forma suprema, la persona di Cristo, Colui che *incarna* la Trascendenza. Lo autore allora distingue due vie, l'una che mette l'accento sulla *trascendenza* che si incarna, l'altra sull'*incarnazione* della trascendenza, aperte al cinema, « non diversamente da ogni altra arte », per essere il luogo di questa rivelazione.

Per evocare il fatto sacro, la prima via fa uso di un simbolismo estremamente stilizzato, un simbolismo quasi astratto che non cerca tanto la somiglianza tra simbolo e simbolizzato, quanto cerca di cogliere « una presa diretta del soprannaturale », mirando non tanto alla rappresentazione, quanto ad una evocazione dell'invisibile per mezzo di una « purificazione delle apparenze esterne ». Di questa prima via l'autore ci dà esempi assai diversi: la cera pasquale e il pane eucaristico che non somigliano affatto in modo fisicamente visibile al corpo del Signore; i « Pantocrator » bizantini, di cui il soggetto stesso esclude ogni rappresentazione ritrattistica. A questi, l'autore aggiunge i colori smaglianti del Volto di Cristo nelle Veroniche di Rouault che gli sembrano una trasfigurazione dello sputo e del fango; i film di Bresson e di Dreyer che attraverso l'estrema stilizzazione delle immagini dimostra-

no la liberazione operata dalla grazia in certe « anime scelte ».

La seconda via sarebbe lo sforzo di cogliere *negli uomini* l'immagine di Dio, non soltanto nei santi, ma anche nei miserabili, e perfino nei peccatori. Di questa seconda via, l'autore ci dà come esempi i quadri a soggetto non religioso di Rouault e di Rembrandt, e films come « Undici Fioretti » di Rossellini, « Umberto D. » di De Sica, « Il Bidone » di Fellini. Qui, dall'attenta e fedele osservazione degli uomini in tutta la loro umanità, emana il senso di una presenza misteriosa, discretamente suggerita, che li circonda; l'artista, ritraendo il mondo reale, evoca l'onnipresenza divina.

L'autore parla di una « terza via », ma che sarebbe piuttosto la mancata riuscita delle altre due: gli spettacoli biblici di Cecil B. de Mille rappresentano una mancata presa del soprannaturale per la disonestà artistica dei mezzi impiegati; inoltre, « Le campane di S. Maria »: esempio di film dove non si arriva a percepire la trascendenza attraverso l'umanità. La mancanza della capacità artistica sarebbe responsabile in ambedue i casi, secondo l'autore, per la mancanza dell'autentica comunicazione del « senso del sacro ».

Questa sommaria esposizione dà solo lo scarno schema del denso articolo dell'abbé Ayfre, lasciando fuori necèssariamente molte suggestive osservazioni. L'utilità di questo tipo di analisi teologico-artistica, come dice l'abbé, è di aiutarci a « giudicare se questo o quel film è riuscito ad esprimere l'essenziale dell'universo cristiano ». Egli ha dato alla sua tesi una grandissima generalità, trattando il cinema come un caso particolare dell'arte in genere. Ma fortunatamente, ci ha sempre dato degli esempi che ci permettono di controllare se l'accentuazione talvolta dell'aspetto trascendente, talvolta dell'aspetto d'incarnazione (1) del Dio dei Cristiani (espressi, l'uno con una stilizzazione simbolica estrema, l'altra da un autentico realismo) nel cinema, « rende conto » come pare all'autore, « di quello che c'è di essenziale nell'incontro tra il cinema e il sacro ».

SLITTAMENTO DEL NEOREALISMO ITALIANO

Cominciando dalla seconda categoria ci pare incontestabile che i films citati dall'autore riescano a far vedere « con quella discrezione infinita di cui un teologo celebre ha voluto fare un attributo essenziale di Dio, sui volti più diversi, i riflessi della grazia — quella che uno ha quando è un santo, o quella che ti cerca quando sei un peccatore ».

Ma non crediamo che l'abbiano fatto « lasciando la realtà esprimere da se stessa le sue segrete dimensioni », come dice l'abbé Ayfre, (pur con qualche scrupolo che lo induce a permettere un « se oso dire »). Questa fede, che deriva da Pirandello e che il neo-realismo italiano ha fatto sua, in una realtà che si rivela da se stessa, imponendosi imperiosamente agli uomini, facendo si che il regista voglia astenersi il più possibile dal controllare la sua opera, ha fatto al contrario cadere questi registi da una parte nell'accettazione dei valori più convenzionali della società odierna (esattamente come accade a coloro che credono si possa educare senza fare appello ad alcun sistema particolare di valori); d'altra parte nella convenzione più antica della loro arte: quella « poetica delle meraviglie », inaugurata dalla estetica barocca e continuata in parte dall'estetica romantica, con cui l'apparizione storica del cinema è legata. Questi due aspetti fanno corpo insieme: derivano tutti e due dal fatto che quando si cerca di vedere il mondo nudo, senza utilizzare nessun apparato concettuale preciso, si finisce fatalmente per fuggirne.

Questa contraddizione (che fa si che il programma neorealista sia contrastato da quello

(1) Notiamo che questa parola è presa nel senso di « presente nel mondo »: crediamo che quest'uso, che potrebbe cagionare delle incomprensioni, sia giustificato in quanto Gesù di Nazareth è lo stesso che il Suo Corpo Mistico.

che c'è di più riuscito nei suoi films) può essere rilevato anche nei primi capolavori. Dal punto di vista dei valori sociali un critico recente ha notato che « Nello svolgimento di « Ladri di biciclette », il sentimento soggiacente diventa di più in più conservatore... Il tema della solidarietà si volge contro se stesso. La folla che protegge il ladro e quasi uccide il padre, è simile alla folla che denuncia il padre quando questi tenta di rubare la bicicletta... Il pianto del padre e del figlio negli ultimi momenti del film non è provocato dall'ingiustizia sociale, ma dalla realizzazione dell'*uomo caduto,* della incessante corruzione attorno a loro e dentro di loro. L'unica speranza che resta quando essi congiungono le loro mani è nella solidarietà della vita familiare, una speranza che pare inadeguata nei confronti di una così totale disperazione ». (2) La protesta sociale che sembrava iscritta all'inizio del film è sopraffata dal tema che, come gli ulteriori lavori dovrebbero confermare, è più profondamente sentito dagli autori: quello dell'uomo condannato alla solitudine e alla ricerca inutile di una autentica esistenza umana.

Un tentativo di risoluzione di questa contraddizione è trovato soltanto nella rivelazione del mondo visto attraverso gli occhi del ragazzo. Il film attinge una grande bellezza proprio in quelle sequenze dove ci mostra, (come il cinema può fare meglio di ogni altra arte) una visione originale di un mondo noto: la Roma che il ragazzo scopre con il suo sguardo meravigliato e meraviglioso. Qui abbiamo proprio quella ricreazione della poesia delle cose reali e delle azioni vere, la trasvalutazione dello spazio del nostro mondo, secondo la stilizzazione propria al linguaggio cinematografico, che costituisce, come dice l'abbé Ayfre: « un modo estremamente originale d'evocazione del Sacro ».

Ma l'inconsistenza dell'assieme fa sì che quest'evocazione del mondo visto dal bambino, come l'appello alla solidarietà familiare, risulta troppo debole per distruggere il pessimismo generale del film e ridarci la speranza. Si ricorre alla larvatura cristiana come al mondo fiabesco; diventa una fuga dalla troppo opprimente realtà sociale. Esattamente come in « Miracolo a Milano » dove ricorre ad una irruzione dal cielo per darci quella speranza che non è riuscito trovare nella vita quotidiana, De Sica salda, senza nessuna vera fusione, una conclusione fiabesca ad un racconto realistico: invece di trasvalutare lo spazio del nostro mondo, lo viola. Oppure, per dirlo nel linguaggio teologico, lo scivolìo dal realismo nel miracolismo indica la incapacità di vedere che la grazia agisce ovunque nel nostro mondo.

L'ultima conclusione logica dello sforzo fatto per lasciare la realtà esprimersi da sola, invece di ordinarla secondo una propria coerente ed adulta visione, è « Umberto D. », dove le bellissime evocazioni di oggetti, gesti, sguardi, ambienti, sono riuniti con una generale impressione di frammentarietà che crea della realtà una immagine non meno assurda del « Labirinto » di Robbe-Grillet, pur non essendo così voluta. Mentre nelle magnifiche inquadrature dei gesti della ragazza che fa il caffè, De Sica ci comunica potentemente l'angoscia generica della sua « sotto esistenza », il suo problema concreto di madre non maritata non ci commuove tanto: sembra puramente accidentale ed introdotto per convenzione. L'ottimismo della fine pare artificioso: Il vecchio è salvato dal suicidio dal suo cane (con cui De Sica aveva immedesimato il padrone più efficacemente che non aveva reso la fusione psicologica della coppia padre-bambino in « Ladri di biciclette »). Ma questo quasi miracoloso riscatto del vecchio dal suo *alter ego* canino non gli dà le possibilità materiali di vivere. Il suo nuovo amore per la vita sembra dunque bugiardo o efimero.

Per vie diverse, gli altri neorealisti ci hanno condotto anch'essi nel mondo delle meraviglie: o quelle fantastiche o quelle vere. Forse l'ultima evoluzione di Fellini illustra in modo ancora più lampante la nota tesi secondo la

(2) Eric Rhode: Sight & Sound - Winter 1960.

quale il « realismo » non costituisce altro che un settore particolare della semantica generale del simbolismo. (3). Evidentemente, quando Fellini, in film dopo film, segue con quel dolce-amaro miscuglio di simpatia misericordiosa e ironia sferzante le folle di povere donne pateticamente istericizzanti sulle scene degli pseudo-miracoli, o i cercatori di piaceri autodistruggenti nelle sfarzose sceneggiature della « Dolce vita », non fabbrica questo « meraviglioso » con la totale falsità degli spettacoli artificiosi di Cecil B. de Mille, denunziati dall'abbé Ayfre. Lo prende dal vero. Eppure il dilettarsi e il dilagarsi in questo mondo « miracolistico » che l'obbiettivo della sua macchina fa scoprire ad un pubblico che non l'avrebbe visto con il solo occhio, col farlo partecipare ad uno stupore molto simile a quello provocato dalla prima visione dei cieli con il telescopio, testimonia l'incapacità di liricamente animare lo spazio del nostro mondo nelle sue più normali dimensioni. Come l'equivoco tra la condanna implicita nel trattamento satirico di certe scene e la complicità compiacente che tradisce il brioso svolgersi di altre, testimonia la mancanza in Fellini di un coerente atteggiamento esistenziale e sociale.

DIFFERENZE STILISTICHE TRA DREYER E BRESSON

Il contrasto tra il neorealismo e Bresson è forte quando con la totale integrità dell'opera di questi si confronti l'aspetto fallito e autodistruggente del neorealismo: quell'aspetto che hanno sottolineato le dichiarazioni propagandistiche di questa corrente, quando hanno tentato una giustificazione teoretica del loro fare artistico e che l'abbé Ayfre ha troppo facilmente accettato. Bresson si distingue da quelli per la maggiore consapevolezza che dimostra di quello che sta facendo. Basta per accorgersene paragonare il famoso detto di Zavattini, che « il supremo atto di fede di un neorealista sarebbe di presentare novanta minuti consecutivi della vita di un uomo, senza che niente accada in un film », con le parole di Bresson, citate dall'abbé: « Il s'agit d'isoler des éléments bruts pris dans la vie reélle et *de les mettre dans un certain ordre*. Je souhaiterais réaliser un film à la fois d'objets et d'âme, c'est à dire, atteindre la séconde par les premières ».

Risulta difatti che Bresson, il quale non è mai stato deluso dalla affermazione verista che la forma dell'opera d'arte nascerebbe da sè se l'artista soltanto ne raccogliesse gli elementi materiali, non ha mai fatto dei suoi films degli specchi dell'insolito, ma ha saputo mantenere quel serio impegno sul reale, per coglierne la poesia e il senso, la cui espressione costituisce il linguaggio proprio del cinema e che le sequenze (che non possiamo chiamare se non stilizzate), le più riuscite degli stessi neorealisti, pure dimostrano.

La maggiore consistenza di stile in Bresson riflette la maggiore consistenza della sua visione: egli si stacca anche dai migliori neorealisti, in quanto questi ultimi presuppongono il « qualcosa » che salva il mondo dall'assurdità, in un modo molto più irresoluto e frammentario della sua decisa e deliberata maniera di mostrare la lotta della grazia divina, agendo attraverso gli sforzi, spesso sbagliati e talvolta controproducenti dei suoi personaggi, strappandoli penosamente dal peccato e conducendoli alla libertà. Nei neorealisti sono sequenze particolari, inquadrature staccate, episodi sporadici, sguardi fuggevoli, visi visti in una certa luce, che creano una assai vaga e nebulosa aura che ci fa intravvedere l'azione della grazia, ma senza dimostrare nessun impegno veramente sociale perchè non vedono come l'uomo possa uscire dalla prigione della solitudine.

Il rigore dello stile di Bresson facilmente induce dunque a metterlo insieme con Dreyer, anzichè con il neorealismo. Forse l'aspetto più significativo è quello dell'uso degli attori dove tutti i registi in questione hanno dimostrato una preferenza per i non-professionisti. Bresson conduce la sua regia alla maniera dreyeriana, cioè invertendo il canone pirandelliano dell'at-

(3) vedi Mario Appollonio, nella collezione di saggi di diversi autori: Cinema e Teatro (Roma, 1952).





Per De Sica l'uomo è terribilmente solo e sarebbe perduto se non fosse rischiattato dalla disperazione della infanzia innocente che si lega indissolubilmente a lui.
Il suo primo grande film: « I Bambini ci guardano » (1943) raccontava l'angoscia di un ragazzo abbandonato dal padre. Nel film che seguiva « Sciuscià » (1946) riproponeva il tema con un maggiore impegno sociale e una maggiore poesia. « Sciuscià » offriva « un affresco del mondo della gioventù abbandonata dell'Italia del dopoguerra. La realtà ne era certamente la materia prima, ma era trasformata in una specie di surrealtà fiammeggiante. La composizione di ogni piano e le intenzioni che rivelava idealizzavano il mondo esteriore che perdeva, nonostante le apparenze, ogni carattere di obiettività per diventare quello di una irriducibile visione personale » (Claude Mauriac: L'Amour du Cinema, p118). Poi, « Ladri di biciclette » (1948) raffigurava la misteriosa comunione tra la pietosa povertà di un padre e l'innocenza di suo figlio. Questa intima comunione fa scaturire una felicità quasi francescana dalle loro vicende irrimediabilmente sfortunate.

Presentando il film al pubblico inglese De Sica diceva: « Saper vedere è il compito dell'artista. La maggioranza degli uomini non vogliono vedere perchè spesso il dolore degli altri disturba la loro tranquillità. Noi invece vogliamo vedere. Il nostro solo scopo è vedere. Quante volte Antonio, l'operaio disoccupato, passava vicino a me: l'ho incontrato nelle strade, in chiesa, alla porta del cinematografo, mentre guardava i cartelloni. L'ho visto molte volte con suo figlio. In Italia gli uomini spesso vanno a spasso con i loro figli. I fanciulli chiacchierano e discutono con i padri, padri e figli confidano tra di loro. Molto spesso questi non restano più fanciulli ma diventano « piccoli uomini ». Questo, credo, è universale; perciò l'immagine di questi due esseri, che io ho sempre visto uniti, mi ha fatto scegliere la storia di Antonio e di Bruno ». Sight and Sound, March 1950) Malgrado il realismo del film, De Sica dunque utilizza una estrema stilizzazione: l'essere umano è risolto in due componenti: l'uomo caduto associato inscindibilmente con un'incarnazione della grazia che fa che una misteriosa speranza sempre s'innesti nel cuore della disperazione.



Nel « Diario di un curato di campagna » (1950) Bressoon ha trovato un sottile mezzo visivo per suggerire la stessa realtà che De Sica ritrae più apertamente. « I piccoli nesti nel cuore della disperazione. quaderni scolastici coperti di una calligrafia rotonda e quasi infantile danno la chiave del film che ritrova, in una maniera più velata, il messaggio essenziale della opera di Bernanos: cioè che lo spirito d'infanzia è la prima e l'ultima parola della riuscita cristiana. Il parroco di Ambricourt resta così meravigliosamente aperto all'azione della grazia perché ha saputo mantenere la generosità spontanea e ingenua, la sincerità qualche volta catastrofica, e soprattutto la freschezza dei sentimenti e la permeabilità a tutte le impressioni dell'infanzia. Questo spirito d'infanzia che sembra condurre ad un fiasco sul piano della riuscita immediata gli vale per andare al più profondo delle anime ed essere in qualche modo l'innocente scalpello di Dio ». (Henri Agel: le Cinema et le Sacré, p. 34). E finalmente di morire come un agnello sacrificato sotto i colpi delle forze del male che lo assalgono da tutte le parti.



In « Il Verbo » di Dreyer, la fiducia della nipotina Marden permette al pazzo Johannes di compiere il miracolo malgrado l'incredulità del mondo che li attornia. Ma il miracolo ci introduce in un universo molto equivoco. Dreyer ha dichiarato in una risposta alla critica di Guido Aristarco: « Non ho rigettato la scienza moderna per il miracolo della religione. Al contrario... le idee espresse nel dramma sono state provate da recenti ricerche psichiche compiute da pionieri quali il Rhine, Ouspensky, Dunne, Aldous Huxley, ecc. le cui teorie spiegano nella maniera più semplice gli eventi apparentemente inspiegabili del dramma... La nuova scienza ci avvicina ad una più intima comprensione del potere divino e incomincia a darci una spiegazione naturale di cose sovrannaturali ». (Cinema Nuovo, No87, 1956). In altri films, « Le pagine strappate dal diario di Satana, Il Vampiro, Dies Irae », Dreyer mostra che il suo universo non è tanto diverso da quello di alcuni registri francesi a proposito dei quali l'abbé Ayfre aveva scritto: «Qui lo strano si sostituisce al religioso, l'occulto al mistero, e l'al di là alla trascendenza... La realtà assente è rimpiazzata da succedanei che la rassomigliano fino a sostituirla ». (Problemi Estetici del Cinema Religioso p. 108).





Mentre il grande regista danese, apparentando il miracolo con le esperienze metapsichiche, crede nella validità di ambedue, Fellini in « La Dolce Vita » (1959) ci mostra Marcello curioso ma scettico spettatore prima di una folla superstiziosa che accorre al luogo dove due bambini dicono di aver visto la Madonna, poi di una seduta spiritica in un castello della vecchia nobiltà romana che pratica questa più raffinata forma di supertsizione.
Rispondendo alla critica mossagli da Zavattini, Fellini disse: « Quando Zavattini dice mistero intende un succedaneo poetico con cui io condisco la realtà e con il quale altero il vero viso delle cose. Per me i misteri sono quelli dell'uomo, le grandi linee irrazionali (oltre la ragione) della sua vita spirituale, l'amore, la salvezza, la redenzione, la incarnazione. Al centro degli spessori successivi della realtà si trova per me Dio, la chiave dei misteri ». (Humanitas, 1958, p. 800).
Eppure come ha notato il suo collaboratore Tullio Kesich, Fellini « cerca sempre di stuzzicare, forse con una punta di civetteria, un'atmosfera di complicità » finanche nelle manifestazioni più esoteriche. Esse sono per lui un'altra forma in cui si esprime quello stato di « divertissement », che Pascal aveva analizzato. I falsi miracoli e le sfrenate feste felliniane, non sono puro documento sociale, ma come la cartina di tornasole che gli denuncia i propri acidi: il desiderio impotente di evasione dalla solitudine, il disgusto dell'esistenza, che l'uomo cerca di sopprimere invano con gli strepitosi fuochi d'artificio della fantasia che sono miracoli, spiritismo e feste.

Se dovessimo paragonare Fellini con un pittore sarebbe Toulouse-Lautrec: anche questi trovava divertenti gli stessi soggetti che satireggiava.

tore che deve liberamente esprimere il fantasma poetico che incarna. Il regista s'impone totalmente agli attori, fino a produrre in essi quel certo sguardo quasi estatico che fa sì che i suoi personaggi sembrino mossi da una forza superiore ad essi; i loro gesti e le loro espressioni sembrano non provocati dalla spinta delle immediate emozioni, ma dagli impulsi di una mano invisibile. Eppure questi personaggi non diventano marionette, ma restano persone. Infatti Bresson fa dei volti dei suoi attori non tanto una carta sulla quale si scrivono le passioni passeggere, quanto una maschera sulla quale è fissata la fisionomia spirituale profonda del personaggio che non cambia. Ma le maschere restano reali, non caricaturali: individuali e non tipiche.

Invece Dreyer in « Il Verbo » ha donato a Johannes un viso-maschera tipico, quello dell'immagine di Cristo dei pittori « nazzareni » del romanticismo berlinese, come gli ha donato una fisionomia spirituale anch'essa tipica, quella dei « pazzi per il Cristo » (yourodstvo) che Dostoevsky ha reso ben nota in occidente. Il pazzo si sbarazza di questa maschera verso la fine del film, solo per il breve periodo del colloquio con la fanciulla che crede in lui (che secondo quasi tutti i critici costituisce la sequenza forse più riuscita del film) e per operare il miracolo; poi, svenuto, la riassume in una sequenza di ritmo lento e rituale, in cui i due fratelli lo portano fuori della camera, in inquadrature che sembrano discretamente, ma deliberatamente ricordare, nella loro composizione formale, la deposizione del Cristo.

Il Bazin (4) ha fatto notare, nel suo saggio su Bresson, che esistono delle analogie cristiche nell'ultima parte del « Journal d'un curé de campagne »: gli svenimenti nella notte e la caduta nel fango con le cadute del Cristo, la torcia di Serafita e il velo della Veronica, ecc. Ma ha bene insistito sul fatto che queste referenze evangeliche non sono allusioni simboliche, ma analogie; ciascuna ha la sua giustificazione realistica nel contesto della vita del curato. L'esperienza ci insegna che ognuno deve portare la propria croce, ed ogni croce è diversa. Soltanto la teologia ci dice che sono tutte la Croce del Calvario. Non c'è dunque nessuna imitazione formale in queste sequenze, come non c'è nessun emblematismo simbolico nei visi dei personaggi di Bresson.

Crediamo che questa differenza sia più importante di quanto possa sembrare a prima vista, perchè è sintomatica di due diversi approcci al soprannaturale. Della sua « seconda via », l'abbé Ayfre dice che « non è la liturgia che si deve qui prendere per guida, ma la esistenza concreta dei santi ». Possiamo sapere che il Curé d'Ambricourt è uno di quei santi che i russi chiamano « strastoterpzi » (« coloro che soffrono la Passione »), solamente riflettendo teologicamente sugli avvenimenti della sua esistenza concreta che Bresson ci mostra. Invece Dreyer indica che Johannes è uno « yourodstvo » con una somiglianza formale, cioè con mezzi estetici.

Crediamo che questa differenza sia legata al fatto che Bresson riconosce che l'intervento della grazia non può essere *direttamente* narrato nè in parole nè in immagini; come dice l'abbé Ayfre, « rintraccia l'invisibile rispettando la sua invisibilità, cioè la sua trascendenza ». La manifestazione di questo rispetto giunge al suo massimo grado negli ultimi momenti del « Journal », quando Bresson termina il suo film con una specie di « silenzio visivo »; dallo schermo sparisce ogni immagine, mentre le parole di Bernanos, dette « recto tono » lo sottolineano. Ma fin'anche nella scena « metanoica » della conversazione del curato con la contessa, come ha detto Bazin « non c'è niente della retorica della conversione ».

Invece non saremmo d'accordo con l'abbé, quando dice: « Il n'en va pas autrement chez le Dreyer... d'Ordet ». Dreyer va oltre, con una retorica di cui è pienamente padrone inscenando un miracolo con conversione palese di tutti i presenti. Per uno stranissimo paradosso, così è condotto alla « cinemagia » in cui per un cammino inverso sono caduti i

(4) André Bazin: Qu'est-ce que le cinema?, II: Le Cinema et les tres arts.

neorealisti: cioè il miracolismo, il ricorso ai fanciulli (« la verità sta nella bocca dei fanciulli e dei pazzi »), la caratterizzazione tipica, che sono tutte forme della fuga dal reale, e dall'autentica, adulta visione cristiana del mondo.

Ma mentre De Sica ricorre alla caratterizzazione tipica e alle meraviglie (di Miracolo a Milano Mauriac ha detto maliziosamente « il nous semble que l'auteur pensait à Judas en ressinant son traitre ») quando la sua profonda carità per l'umanità si dimostra troppo fanciullesca in confronto con una tragica situazione umana, e l'incertezza della sua visione della vita è riflessa nell'incertezza della sua arte, la persona-maschera e il miracoloso sono nell'arte dreyeriana il preciso riflesso di una precisa visione religiosa della vita che ci pare molto diversa da quella Bressoniana.

Malgrado le prime apparenti similitudini stilistiche, ci pare che si è condotti più alla confusione che allo schiarimento, accoppiando Bresson con Dreyer (o Bergmann) dicendo che la stilizzazione dei loro films viene dal fatto che tentano « una presa diretta del soprannaturale ». C'è una differenza più profonda delle similitudini: l'azione soprannaturale che cercano di cogliere, non è affatto dello stesso tipo.

CONCETTI DIVERSI DEL SOPRANNATURALE

Si sa che il concetto di « soprannaturale » è stato, ancora recentemente, il centro di spinose controversie teologiche, ma crediamo che sarebbe pacifico dire che questo concetto si sia gradualmente esteso da un'applicazione speciale ad un'altra più generale nella teologia cristiana. (5)

Nel senso più corrente oggi, potremmo dire che tutto nel nostro mondo è soprannaturale; la nostra vita è tutta quanta o grazia, o peccato. In questo senso opponiamo il soprannaturale ad un mondo naturale, quale Dio avrebbe certamente potuto creare e di cui possiamo parlare per ipotesi, contrapponendolo con quello che attualmente esiste. Ci sembra sia in questa accezione del concetto che si possa dire che Bresson tenti « una presa diretta del soprannaturale » contrastando il suo metodo con la maniera « indiretta » perchè meno deliberata, dei più riusciti films del neorealismo italiano. Ma l'approccio al trascendentale resta identico. Fellini che ci mostra in « La strada » (pur nel mondo strano del circo) la genesi, per dir così, di un'anima veramente umana in creature prima o bestiali o deficienti, e Bresson (pur violando tanti criteri del verismo) che mostra il « pickpocket » condotto « par de drôles de chemins », ad una autentica autoconoscenza, sono fedeli alla dialettica del dramma della grazia e del peccato tante volte riscontrato nella Bibbia.

Ma c'è un altro senso di « soprannaturale » che risulta più primitivo nella letteratura cristiana, secondo cui sono chiamati « soprannaturali » soltanto certi avvenimenti di carattere più speciale: quello miracoloso per eccellenza. « In questo senso, le più perfette manifestazioni del « Sacro Cristiano » si trovano nella Bibbia » per usare una frase dell'abbé Ayfre. I casi paradigmatici di queste manifestazioni « miracolose » sono i *gesta Christi*, i misteri della vita terrena dell'Uomo-Dio, sui quali tutti gli altri sono fondati: i *magnalia Dei* dell'Antico Testamento (di cui l'autore prendeva come esempio la teofania mosaica) che li prefigurano, e i sacramenti della Chiesa che li continuano, adoperando il simbolismo efficace della Liturgia. Ci pare sia questo tipo di espressione del soprannaturale che corrisponde alla accentuazione della Trascendenza nello schema dell'abbé Ayfre.

Infatti, in films come « Il Verbo » di Dreyer o « La fontana della Vergine » di Bergmann il soprannaturale interviene come irruzione

(5) vedi per la storia delle applicazioni del concetto di « soprannaturale » senza necessariamente abbracciare le esplicite od implicite vedute teologiche, il famoso libro di H. de Lubac: Surnaturel (Aubier).

spettacolare di una forza trascendente nel nostro mondo di cui essi tentano « la presa diretta » confrontando lo spettatore con la risurrezione di una morta o il miracoloso sorgere di una fonte d'acqua nel luogo dell'assassinio di una innocente.

Tutto il clima di questi films e dell'opera filmica di Dreyer e Bergmann, non è quello della vita giornaliera tesa tra la grazia e il peccato, che invece, nonostante l'estrema stilizzazione, resta quello di Bresson. Anche qui si tratta di grazia, ma della grazia straordinaria dell'eccezionale incontro con il Soprannaturale, attraverso speciali esperienze (come quella per esempio, del miracolo), contrapposta alla disgrazia della normale vita quotidiana. Ci pare che questo sia un fattore determinante anche per lo stile del film.

ANTITESI ALLEGORICHE D'INGMAR BERGMANN

L'abbé Ayfre caratterizzando la « seconda via » parla di « une majesteuse transcendence ne s'incarnant que dans des âmes d'élite, *faites* pour ces crises suprêmes où s'affrontent Jacob et l'Ange ». Prende dunque categoricamente posizione (sembra dalla parola che noi abbiamo sottolineato) nella molto dibattuta questione sulla possibilità dell'unione mistica aperta a tutti o no; ma ammiriamo la sua prudenza quando non parla di Bergmann in questo contesto. In « Il Volto », Spegler l'attore che muore nell'intrico di una selva orrida e buia dice a Vogler, l'attore che ha riportato successo con le sue (ambigue) abilità medianiche: « Nella mia vita ho pregato una preghiera sola: Adoperami, serviti di me... Ma il Signore non volle mai capire con quanta devozione l'avrei servito, così non venni mai adoperato... ». Poi il suo corpo è scambiato con quello di Vogler per essere esaminato dallo scienziato scettico che cerca una spiegazione fisica dei suoi apparenti doni soprannaturali. Vogler e Spegler sono lo stesso tipo di uomo: il mistagoga, ma l'uno è stato scelto, l'altro no. Nella tipologia di Bergmann essi sono contrastati da un lato con i vari tipi di borghesi che vogliono negare o celare o sciogliere razionalmente tutto quello che ha sapore del soprannaturale e che minaccia il tenore conformista delle loro vite che vogliono regolare secondo princìpi puramente pragmatici; dall'altro lato con gli altri esseri fatti di una argilla meno spirituale che praticano la superstizione volgare o fanno l'amore spudoratamente nelle regioni della cucina senza le angoscie parareligiose o parascientifiche dei loro superiori sociali « presi dal soprannaturale » nei piani superiori del palazzo. Quasi tutti gli abitanti di questi due mondi portano delle maschere non create dal regista per rivelare la loro fisionomia essenziale secondo una convenzione artistica, ma create da essi stessi per celare la loro ambiguità essenziale e facilitare o la vita conformista o la vita rischiosa che hanno scelto secondo come sono stati fatti. In altri films di Bergmann c'è anche un tipo che incarna l'innocenza, ma queste creature angiolesche che non portano una machera sembrano sempre piuttosto irreali, passando sullo schermo bagnato di luce come un sogno misterioso che sfida la malvagità degli uomini e aggiunge un altro elemento al clima misticizzante di questi films.

Siccome il padre Burvenich ha dato una interpretazione che ci sembra troppo cristiana dell'evoluzione di Bergmann, notiamo l'enorme ambiguità del soprannaturale che pervade i suoi films e che ne costituisce una gran parte dell'attrazione. Sembra che per lui il soprannaturale comprenda tutta la gamma dei fenomeni bizzarri che vanno dalla telepatia e l'illusionismo, attraverso tutti i tipi di manifestazioni misticizzanti, fino al miracolo inteso nel senso cristiano. Insomma, tutto lo strano nell'esperienza umana che confonde l'empirismo grettamente razionalista.

(6) Notiamo che anche quando la chiesa autentica un miracolo, questo non esclude che ci sia un elemento di errore o magari di trucco sopraggiunto. Vedi l'applicazione di questo principio a Fatima, fatto da Karl Rahner: Visioni e profezie, Milano, 1954; e dal padre Dhanis: Nouvelle Révue Théologique, 82, 1952.

neorealisti: cioè il miracolismo, il ricorso ai fanciulli (« la verità sta nella bocca dei fanciulli e dei pazzi »), la caratterizzazione tipica, che sono tutte forme della fuga dal reale, e dall'autentica, adulta visione cristiana del mondo.

Ma mentre De Sica ricorre alla caratterizzazione tipica e alle meraviglie (di Miracolo a Milano Mauriac ha detto maliziosamente « il nous semble que l'auteur pensait à Judas en ressinant son traitre ») quando la sua profonda carità per l'umanità si dimostra troppo fanciullesca in confronto con una tragica situazione umana, e l'incertezza della sua visione della vita è riflessa nell'incertezza della sua arte, la persona-maschera e il miracoloso sono nell'arte dreyeriana il preciso riflesso di una precisa visione religiosa della vita che ci pare molto diversa da quella Bressoniana.

Malgrado le prime apparenti similitudini stilistiche, ci pare che si è condotti più alla confusione che allo schiarimento, accoppiando Bresson con Dreyer (o Bergmann) dicendo che la stilizzazione dei loro films viene dal fatto che tentano « una presa diretta del soprannaturale ». C'è una differenza più profonda delle similitudini: l'azione soprannaturale che cercano di cogliere, non è affatto dello stesso tipo.

CONCETTI DIVERSI DEL SOPRANNATURALE

Si sa che il concetto di « soprannaturale » è stato, ancora recentemente, il centro di spinose controversie teologiche, ma crediamo che sarebbe pacifico dire che questo concetto si sia gradualmente esteso da un'applicazione speciale ad un'altra più generale nella teologia cristiana. (5)

Nel senso più corrente oggi, potremmo dire che tutto nel nostro mondo è soprannaturale; la nostra vita è tutta quanta o grazia, o peccato. In questo senso opponiamo il soprannaturale ad un mondo naturale, quale Dio avrebbe certamente potuto creare e di cui possiamo parlare per ipotesi, contrapponendolo con quello che attualmente esiste. Ci sembra sia in questa accezione del concetto che si possa dire che Bresson tenti « una presa diretta del soprannaturale » contrastando il suo metodo con la maniera « indiretta » perchè meno deliberata, dei più riusciti films del neorealismo italiano. Ma l'approccio al trascendentale resta identico. Fellini che ci mostra in « La strada » (pur nel mondo strano del circo) la genesi, per dir così, di un'anima veramente umana in creature prima o bestiali o deficienti, e Bresson (pur violando tanti criteri del verismo) che mostra il « pickpocket » condotto « par de drôles de chemins », ad una autentica autoconoscenza, sono fedeli alla dialettica del dramma della grazia e del peccato tante volte riscontrato nella Bibbia.

Ma c'è un altro senso di « soprannaturale » che risulta più primitivo nella letteratura cristiana, secondo cui sono chiamati « soprannaturali » soltanto certi avvenimenti di carattere più speciale: quello miracoloso per eccellenza. « In questo senso, le più perfette manifestazioni del « Sacro Cristiano » si trovano nella Bibbia » per usare una frase dell'abbé Ayfre. I casi paradigmatici di queste manifestazioni « miracolose » sono i *gesta Christi*, i misteri della vita terrena dell'Uomo-Dio, sui quali tutti gli altri sono fondati: i *magnalia Dei* dell'Antico Testamento (di cui l'autore prendeva come esempio la teofania mosaica) che li prefigurano, e i sacramenti della Chiesa che li continuano, adoperando il simbolismo efficace della Liturgia. Ci pare sia questo tipo di espressione del soprannaturale che corrisponde alla accentuazione della Trascendenza nello schema dell'abbé Ayfre.

Infatti, in films come « Il Verbo » di Dreyer o « La fontana della Vergine » di Bergmann il soprannaturale interviene come irruzione

(5) vedi per la storia delle applicazioni del concetto di « soprannaturale » senza necessariamente abbracciare le esplicite od implicite vedute teologiche, il famoso libro di H. de Lubac: Surnaturel (Aubier).

spettacolare di una forza trascendente nel nostro mondo di cui essi tentano « la presa diretta » confrontando lo spettatore con la risurrezione di una morta o il miracoloso sorgere di una fonte d'acqua nel luogo dell'assassinio di una innocente.

Tutto il clima di questi films e dell'opera filmica di Dreyer e Bergmann, non è quello della vita giornaliera tesa tra la grazia e il peccato, che invece, nonostante l'estrema stilizzazione, resta quello di Bresson. Anche qui si tratta di grazia, ma della grazia straordinaria dell'eccezionale incontro con il Soprannaturale, attraverso speciali esperienze (come quella per esempio, del miracolo), contrapposta alla disgrazia della normale vita quotidiana. Ci pare che questo sia un fattore determinante anche per lo stile del film.

ANTITESI ALLEGORICHE D'INGMAR BERGMANN

L'abbé Ayfre caratterizzando la « seconda via » parla di « une majesteuse transcendence ne s'incarnant que dans des âmes d'élite, *faites* pour ces crises suprêmes où s'affrontent Jacob et l'Ange ». Prende dunque categoricamente posizione (sembra dalla parola che noi abbiamo sottolineato) nella molto dibattuta questione sulla possibilità dell'unione mistica aperta a tutti o no; ma ammiriamo la sua prudenza quando non parla di Bergmann in questo contesto. In « Il Volto », Spegler l'attore che muore nell'intrico di una selva orrida e buia dice a Vogler, l'attore che ha riportato successo con le sue (ambigue) abilità medianiche: « Nella mia vita ho pregato una preghiera sola: Adoperami, serviti di me... Ma il Signore non volle mai capire con quanta devozione l'avrei servito, così non venni mai adoperato... ». Poi il suo corpo è scambiato con quello di Vogler per essere esaminato dallo scienziato scettico che cerca una spiegazione fisica dei suoi apparenti doni soprannaturali. Vogler e Spegler sono lo stesso tipo di uomo: il mistagoga, ma l'uno è stato scelto, l'altro no. Nella tipologia di Bergmann essi sono contrastati da un lato con i vari tipi di borghesi che vogliono negare o celare o sciogliere razionalmente tutto quello che ha sapore del soprannaturale e che minaccia il tenore conformista delle loro vite che vogliono regolare secondo princìpi puramente pragmatici; dall'altro lato con gli altri esseri fatti di una argilla meno spirituale che praticano la superstizione volgare o fanno l'amore spudoratamente nelle regioni della cucina senza le angoscie parareligiose o parascientifiche dei loro superiori sociali « presi dal soprannaturale » nei piani superiori del palazzo. Quasi tutti gli abitanti di questi due mondi portano delle maschere non create dal regista per rivelare la loro fisionomia essenziale secondo una convenzione artistica, ma create da essi stessi per celare la loro ambiguità essenziale e facilitare o la vita conformista o la vita rischiosa che hanno scelto secondo come sono stati fatti. In altri films di Bergmann c'è anche un tipo che incarna l'innocenza, ma queste creature angiolesche che non portano una machera sembrano sempre piuttosto irreali, passando sullo schermo bagnato di luce come un sogno misterioso che sfida la malvagità degli uomini e aggiunge un altro elemento al clima misticizzante di questi films.

Siccome il padre Burvenich ha dato una interpretazione che ci sembra troppo cristiana dell'evoluzione di Bergmann, notiamo l'enorme ambiguità del soprannaturale che pervade i suoi films e che ne costituisce una gran parte dell'attrazione. Sembra che per lui il soprannaturale comprenda tutta la gamma dei fenomeni bizzarri che vanno dalla telepatia e l'illusionismo, attraverso tutti i tipi di manifestazioni misticizzanti, fino al miracolo inteso nel senso cristiano. Insomma, tutto lo strano nell'esperienza umana che confonde l'empirismo grettamente razionalista.

(6) Notiamo che anche quando la chiesa autentica un miracolo, questo non esclude che ci sia un elemento di errore o magari di trucco sopraggiunto. Vedi l'applicazione di questo principio a Fatima, fatto da Karl Rahner: Visioni e profezie, Milano, 1954; e dal padre Dhanis: Nouvelle Révue Théologique, 82, 1952.

Siccome Bergmann poi non è un ingenuo, non poteva non mettere in alto rilievo l'ambiguità inerente alla gran parte di queste esperienze, anzi, dopo aver visto tutti i suoi films fino alla « Fontana », si è portati a dire, inerente a *tutte* quante queste esperienze, incluse anche quelle religiose. (6) Tutte sono rappresentate con una ironia non meno feroce di quella dimostrata verso i razionalisti che eliminano ogni mistero dalla loro visione del mondo. Perciò lo scetticismo del razionalista, pur essendo messo in ridicolo, non è rimosso dallo spirito. Malgrado l'apparente impossibilità di far entrare questi fenomeni misteriosi nelle categorie strettamente materialiste (in cui non entra neppure l'amore umano) il dubbio carattere di quasi tutti i suoi personaggi che sembrano dotati di doni misteriosi, ma che se veramente li hanno, li sfruttano con dei trucchi disonesti, solleva di nuovo il sospetto che il loro smascheramento dissiperebbe l'illusione e risulterebbe in una piena spiegazione empirica.

Anche egli, uno stilizzatore piuttosto che un fiducioso nella quasi spontanea generazione dell'arte per la natura, si mostra come i neorealisti, affascinato dal meccanismo del meraviglioso: in lui non è soltanto la solita tentazione a trattare la macchina cinematografica da delizioso giocattolo, come un telescopio nelle mani di astronomi dilettanti, per scoprire facilmente un volto misterioso nella realtà, ma è di più, legato a certe strane esperienze d'infanzia con una lanterna magica da lui stesso confessate. Ad ogni modo, (e saremmo portati a dire lo stesso di Dreyer se dovessimo considerare l'assieme della sua opera filmica) per lui non c'è distinzione tra gli eventi inspiegabili che avvengono in un preciso contesto religioso, che ci autorizza a chiamarli miracoli e ogni altro evento straordinario qualsiasi. Ma c'è di più.

Anche in « La fontana della vergine », dove questa ambiguità quasi dispare, possiamo domandarci se c'è un appello qualsiasi alla trascendenza divina. Il miracolo non è piuttosto per lui, forse, uno di quei fatti meravigliosi come l'amore umano che fanno parte di questo mondo, ma che restano la manifestazione delle potenze misteriose dell'innocenza e della fede, indipendentemente dall'esistenza di Dio?

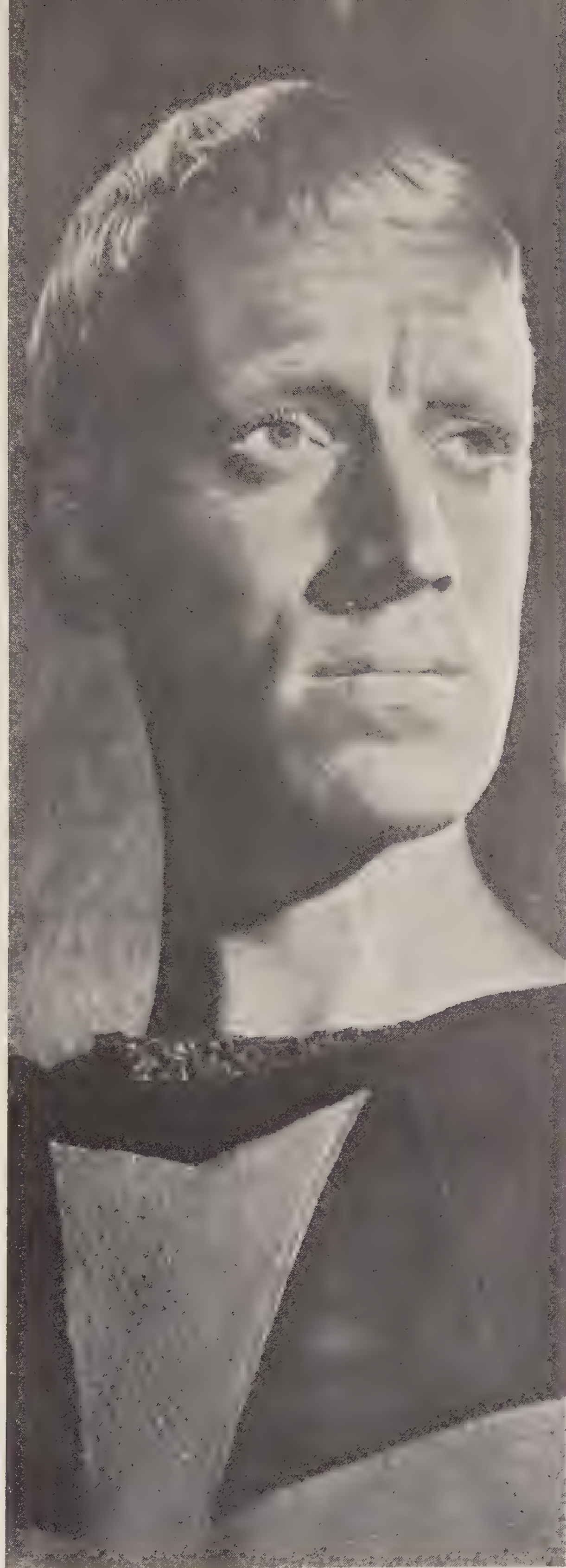
Forse no. Ma non siamo così sicuri, com'è il padre Burvenich, che si possa affermare la identità dell'autore con un suo personaggio quando dice che: « Ingmar Bergmann che, in tanti films, ha come Tommaso chiesto un segno per credere, s'inchina in Töre in un atto di fede piena di umiltà ». E crediamo che dal punto di vista dell'analisi critica dell'opera di Bergmann, e non di uno uso apologetico che si possa farne, prima di poter asserire che « colui che aveva proclamato la morte (di Dio) Lo ha ritrovato » bisogna aspettare almeno, il suo prossimo film.

MIRACOLI DEL CINEMA E SACRAMENTI DELLA CHIESA

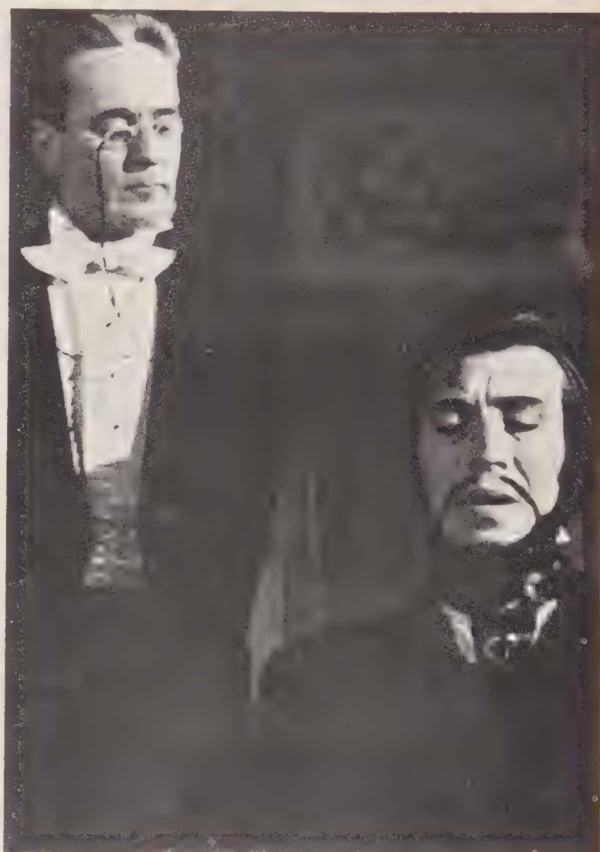
Ma, anche se l'ottimismo del Padre Burvenich si fosse giustificato, le nostre riserve più radicali resterebbero. « La fontana della vergine » prenderà un posto accanto a « Il Verbo » in onore del quale l'abbé Hardt ha tessuto una collana di brani panegiristici tolti da diversi critici. Non ci pare che l'elogio ditirambico di questo film (« il film religioso più riuscito di oggi ») pur essendo parzialmente meritato, sia abbastanza qualificato col dire (come se questo fosse un difetto che dovremmo notare e subito dimenticare): « Si nota che il ruolo della chiesa è lasciato fuori » (7). Non risulta un fatto accidentale che dalla prospettiva di Dreyer la chiesa resti fuori, (o piuttosto adempia un ruolo negativo).

Ci pare infatti che Dreyer (e « mutatis mutandis » per Bergmann) considera ancor'oggi i miracoli come i segni per eccellenza che Dio dà agli uomini; dunque essi tengono precisamente il posto dei sacramenti nell'autentica

(7) Nel film ci sono, per dire il vero, due comunità religiose la cui rivalità serve di ostacolo alla fede che produce i miracoli.







I visi-emblemi di Bergnann: 1° Il crociato che ricerca nell'angoscia un « segno » per credere. 2° L'innocenza sorpresa dalla malvagità. 3° Lo scienziato borghese scruta l'attore medianico. 4° La carnalità abbraccia la superstizione.





Chiesto in un'intervista se il suo frequente ritornare sul tema della incomprensione, che va sino alla persecuzione, degli « spirituali » da parte della chiesa ufficiale era intesa come una critica della Chiesa Cattolica, Dreyer rispondeva: « Volevo criticare l'intiera struttura sociale del tempo, di cui la Chiesa è soltanto una parte. Questo vale tanto per la Giovanna d'Arco che per il Dies Irae. E' la crudeltà e la stupidità di tutta la società che voglio mostrare ». (Sight and Sound, Jan. 1950).

Questo dovrebbe essere anche il tema maggiore del film su Cristo che Dreyer dice da molto tempo voler girare: Cristo che prima predicava una condanna totale del mondo è poi forzato dalla folla ebrea a proclamarsi il Messia, e quindi viene processato dai Romani che utilizzando gli ebrei provocano la sua morte per ragioni di politica. Ciò dimostra quanto totale sia il parallelismo tra la concezione che Dreyer si fa della Passione di Gesù ed il trama della « Passione di Giovanna d'Arco ». Dreyer ha voluto suggerire visibilmente questo parallelismo nella composizione formale del film. Spesso Dreyer evoca quadri famosi nelle sue inquadrature (vedi Sadoul: Histoire du Cinema Tomo III vol. II, p. 347). La sequenza che illustriamo sembra ispirata dalla famosa serie di Hieronymus Bosch sul tema del Cristo schernito, che secondo i critici deriva dalle processioni e rappresentazioni teatrali e paraliturgiche del suo tempo. Difatti tra Dreyer e Bosch esiste una parentela non soltanto di tecnica ma anche di spirito.

Il Delevoy dà di questa serie una descrizione che si applica perfettamente all'opera di Dreyer: « Avec Bosch les étapes du Calvaire cessent d'être vécues de l'intérieur... Elles sont transposées dans l'actualité... Elles soutient une longue, une pressante parénèse qui ne fait sur le chemin de la Croix









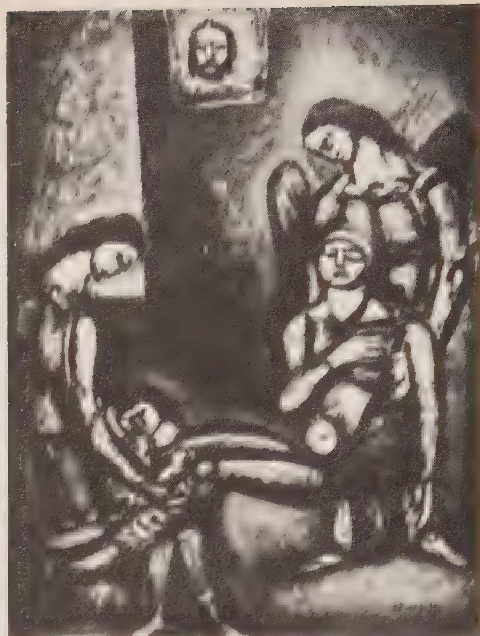


ue concentrer ses arguments... Le fou, a Vierge, l'Enfer, le Christ enferment toujours le même thème polyphonique... L'homme monte sur les tretaux. Il est saisi en gros plan. Son visage, rien que son visage reflète sa dechèance morale, sa turpitude, son avilissement. Ses yeux, sa bouche et son accoutrement disent l'essentiel dans une langue crue, verte, realiste... L'oeuvre déploie un régime d'abbreviations sans précedent. Bosch ne rétient plus rien qui ne soit directement utile à l'expression du drame. Sur l'écran nocturne du néant — fond noir, fond de ténèbres — surgissent des êtres de cauchemar, des profils hideux, des trognes décrepites, grimaçantes, faces deformés par l'injure et la haine, bourreaux prisonniers de leur furie dementielle. L'expression insistante de ces visages est trés etudié... La poétique expressioniste le commande avec tellement de force qu'elle rélie chaque figure et rend à la violence collective les images partieles, saccadées, hachées qui se succèdent ou se chevauchent sur un plan uniforme... La disposition inhabituelle des personnages, leurs attitudes inattendues, la mesure dans la demesure, la patience dans la impatience, le calme dans la violence élèvent l'angoisse du peintre au niveau universel ... Entre le clair et l'obscur... s'alternent le chaud et le froid et repandent les nuances les plus rares que l'on puisse imaginer. Il fallait... une grande autorité technique pour rendre ces images... aussi accessibles à la lumière... et obtenir les plus fameuses trasparences que porte la peinture de tous les temps ». (Bosch, ed. Skira).

Del nostro tempo Dreyer ha una visione che rassomiglia molto a quella del Bosch verso il 1550: un tempo di angoscia, di incredulità, di disastro universale; e sembra dotato di un temperamento simile, polemico, ellittico, pessimista, imperioso, patetico. Che dunque ci siano similitudini nella loro arte non sorprenderà; ma forse sarebbe stato in misura minore se non ci fosse stata una derivazione diretta con una trasportazione meravigliosa dalla pittura al cinema.

Rouault appartiene anche egli alla tradizione espressionista, e come Dreyer s'ispira ai grandi emotivi della pittura, Bosch, Goya, Rembrandt. Tutta la sua arte è destinata a scuotere emozionalmene lo spettatore come potrebbe fare un miracolo. « La mia sola ambizione è di diventare capace un giorno di dipingere un Cristo così commovente che coloro che lo vedono siano convertiti... In questo secolo meccanico, non sarebbe l'arte il miracolo? » (Citato nella Introduzione al Miserere, Trianon Press, Londra, 1950).









Per questo dichiarato motivo, Rouault, pur condannando il mondo moderno, si è sempre rifiutato di rifugiarsi con i suoi amici, come Matisse, in un'arte puramente decorativa: « se retirer du monde, croire trouver la paix, quelle gaguerre, si tu ne portes en toi un autre monde qui transfigure les plus miserables matières et leur donne odeur et saveur des fleurs du paradis ». Perciò ha correlato con i suoi soggetti religiosi altri presi dal mondo dell'attualità simili tanto nei temi che nelle forme per sottolineare la rilevanza degli uni agli altri. Il processo e la crocefissione di Cristo trova una equivalente visuale nella sentenza ingiusta contro la quale protesta nella serie di scene dai tribunali, e Ponzio Pilato rassomiglia moltissimoi ai giudici parigini. La serie dei clowns scherniti si ricollega simbolicamente con i Cristi scherniti. L'unità dei diversi piani giunge a tal punto che nelle immagini del Miserere qui riprodotte non è certo se si tratta secondo alcuni indizi del Cristo, o secondo altri di un soldato ucciso in una guerra ingiusta.

Questa intercomunicazione visiva tra le scene evangeliche e quelle della vita sociale, d'una parte, costituisce la forza dell'arte apertamente apologetica di Rouault: la omogeneità della sua arte testimonia quello che Dufrenne ha chiamato « l'unité d'une vie, cette indéfinissable unité qu'ont entr'eux les actes d'un même homme et du même coup les situations où il est pris et les visages que lui tend le monde ». Ma d'altra parte ne segna i limiti: non attinge mai allo stile liturgico di cui lo speciale simbolismo diventa efficace soltanto quando è veramente l'espressione di una « comunità » credente e pregante. Rouault parla un linguaggio diverso, modulato sempre secondo la natura del suo messaggio al mondo incredulo. Malgrado certe reminiscenze resta lontano dalla tradizione bizantina e medioevale per cui l'arte aveva una funzionalità religiosa, e dunque delle forme, diversissime.

visione cristiana dell'universo. Henri Agel parla del miracolo de « Il Verbo » ottenuto dalla « fede assoluta » di Johannes, come producente « una nascita soprannaturale »; ciò che seconda la chiesa fa il battesimo; mentre sullo schermo si svolge una battaglia tra la luce e le tenebre, simbolismo ben noto in Dreyer. Jacques Legay, citato dall'abbé Hardt, con il suo pieno consenso, dice: « Le immagini (de « Il Verbo ») sono fatti segni, quasi riti ».

Il sacramento e il miracolo sono infatti due modi della « trascendence de Dieu éclatante dans l'ordre naturel », la frase di Bazaine citata dall'abbé Ayffre come ottima definizione del Sacro cristiano. Il padre Erich Przywara ha detto: « si comporta simbolicamente chi spera raggiungere mediante segni, con intima commozione e poteri efficaci, ciò che altrimenti viene svelato dall'annunciazione, dalla rivelazione e dai miracoli » (8). Questa frase, d'una parte, sottolinea un rapporto tra miracolo e sacramento, ma d'altra parte, ci avvia a vederne la profonda differenza.

La connessione deriva per il cristiano, dal fatto che i sacramenti sono la resa attuale per noi dei miracoli del Cristo, prefigurati dai grandi interventi divini dell'antico testamento. Sarebbe infatti il « nuovo uomo » che nasce nella fonte battesimale il vero successore del paralitico risanato dal Cristo, piuttosto che un paralitico che ritorna da Lourdes restaurato al mondo dei « benportanti » (oppure Inger risuscitata). Dunque nello schema cristiano della teologia della storia, l'approccio dreyeriano alla trascendenza di Dio che interviene nel mondo, sarebbe anacronistico: l'assenza della chiesa significa che resta attaccato a fenomeni che, dopo la venuta del Cristo, sono diventati di un'importanza periferica (9); invece per lui stanno ancora al centro della fede cristiana.

I miracoli, anche quelli veri di Lourdes, o quelli convincenti di « Il Verbo » e forse de « La Fontana della Vergine », possono sollevare il problema del senso dell'universo che non risolve il razionalismo; ma non lo alleviano necessariamente: piuttosto, l'esempio di Bergmann mostra che lo possono rendere più oscuro e pesante per colui che non ne cerca il senso altrove. Potrebbero essere presi, nel migliore dei casi, come segni della « trascendence de Dieu éclatant dans l'ordre naturel »; ma non possono mai da soli rivelare il senso dell'esistenza umana.

La Rivelazione cristiana non ci illumina soltanto su Dio, trascendente, ma « presente nel mondo ». Non si deve ridurre il senso della Incarnazione del Cristo soltanto a questa presenza misteriosa in tutti gli uomini. Dio si è incarnato in un Redentore: la Incarnazione comporta una drammatica lotta condotta dal Cristo contro le forze sataniche che culmina nella Sua morte e resurrezione e che esige la nostra partecipazione in essa; noi siamo impegnati in questa lotta per il fatto stesso che la Rivelazione ci è stata fatta. Crediamo che quest'aspetto della Rivelazione sia di primaria importanza per il nostro tema, cioè, riprendendo le parole dell'abbé Ayffre, per trovare una classificazione di stili artistici che ci aiuti « a giudicare se questo o quel film sia riuscito ad esprimere l'essenziale dell'universo cristiano ».

Il fatto artistico che ci siano due diverse maniere di simboleggiare l'esistenza umana, l'una, che potremmo chiamare « mimetica », che imita nel suo proprio linguaggio la vita reale degli uomini e il loro mondo, l'altra che

(8) Filosofia e Simbolismo, Roma 1956.

(9) Non che crediamo che Lourdes sia un fenomeno da disinteressarcene: anzi, aspettiamo con grande interesse il numero speciale sul documentario religioso che ci promette « Art d'Eglise », facendo esplicita allusione a « Lourdes et ses Miracles » di Rouquier. Ma il miracolo romanzesco o del film, fittizio, rischia sempre, malgrado il sommo grado di convinzione con cui può essere presentato quando si tratta di un Dreyer, di essere respinto per il semplice fatto di essere fittizio. Ricorrere al miracolo, per essenza atto gratuito, è sempre come far discendere il « deus ex machina ». Pare più serio e convincente farne la documentazione storica. Notiamo a questo proposito anche la difficoltà che, se non è insuperabile non è fin'ora stata superata, della ricreazione filmica di questi eventi miracolosi. Madeleine Garrigou-Lagrange in una nota intitolata « L'exstase n'est pas photogenique » ha detto del recentissimo film su Lourdes di Robert Daréne et Gilbert Cesbron (che invece di mostrare l'apparizione della Vergine, si accontenta delle reazioni *fisiognomiche* dell'attrice che interpreta Bernardette) « Beaucoup auront eu l'illusion malsaine d'avoir perçu quelque chose du mystère dont le recueillement seul ouvre l'acces ».

potremmo chiamare « misterica » perchè utilizza simboli che non rassomigliano tanto al simbolizzato, ma che possono significare direttamente il Sacro, si fonda su questo altro fatto teologico, cioè, che l'incarnazione del Dio trascendente comporta la Redenzione a cui il Cristiano deve partecipare secondo una duplice modalità.

Il dramma della redenzione si continua nelle vicende della nostra vita, nella lotta quotidiana tra la grazia e il peccato in noi; dunque può essere rappresentato alla maniera di Bresson o del neorealismo italiano riuscito. Ma la partecipazione del cristiano nella morte e risurrezione del Cristo si attualizza, nella chiesa, in una maniera più visibile, simbolicamente, ma efficacemente, dall'azione liturgica che la esprime con i segni stilizzati, ma concreti del suo rituale.

Mettendo in rilievo i rapporti tra sacramento e miracolo in quanto son tutti e due « una resa visibile della grazia di Dio », abbiamo voluto anche suggerire che la vaga reminiscenza dell'esperienza del simbolismo liturgico prodotta almeno dalla prima visione del film di Dreyer, non è forse tanto dovuta al modo di simboleggiare ma piuttosto all'azione simbolizzata. Dato che in un film ben fatto, l'esperienza della forma non è indipendente dal contenuto, gli aspetti visivi facendo corpo con lo svolgimento del tema, Dreyer, trattando di una esperienza religiosa straordinaria non poteva non creare l'impressione di una stilizzazione estrema. Questo risulta, è vero, dallo sforzo di fare come la liturgia: « prendere il soprannaturale di fronte ». Ma mentre tra sacramento e miracolo c'è un collegamento da fare, tra il modo di simboleggiare adoperato nella liturgia e la tecnica dreyeriana per filmare un miracolo, la somiglianza ci pare troppo superficiale per essere significativa. Ogni arte, dicemmo, comporta la stilizzazione; la critica deve distinguerne le specie.

STILIZZAZIONE LITURGICA E STILIZZAZIONE FILMICA

I simboli liturgici hanno senso perchè si inseriscono in un contesto di azione rituale. La cera pasquale senza rapporto al cerimoniale del battesimo, il pane eucaristico senza allusione alla messa, non avrebbero nessun significato. Questo tipo di simbolo richiede la « theoria » cioè la contemplazione impegnata; la semplice visione non basta. La « lettura per immagini » che è proprio del linguaggio cinematografico pare escluderlo.

Colpisce il fatto che l'abbé Ayfre abbia scelto opere pittoriche (arte bizantina, Rouault), piuttosto che opere teatrali da paragonare con Dreyer e Bresson: evidentemente non voleva dare un elenco esaustivo; ma resta che siano opere figurative quelle che gli sono venute per prime in mente, e non opere drammatiche.

Il cinema può mostraci un'azione di natura simile a quella liturgica, ma non può farlo con un simbolismo simile a quello liturgico, senza rinunciare al suo linguaggio. La stilizzazione dreeriana viene dall'inevitabile stentare di ogni linguaggio umano che vuole descriverci *l'incontro interiore* di Dio e dell'uomo anche se dispone della potenza dell'immagine oltre che delle parole, solo strumento del mistico non regista. Dall'aspetto esteriore dei personaggi, aiutato dallo sfondo scenico della natura o dell'ambiente umano Dreyer cerca di comunicarci quello che avviene nell'anima. Può però farci intravedere l'essenzialità di una esperienza (o di un oggetto) soltanto attraverso l'immagine presa direttamente di quell'oggetto o di quell'esperienza, messa nel suo contesto.

Invece, nella liturgia una cera può mediare simbolicamente tra il Cristo e il fedele perchè la liturgia è la trasvalutazione di un particolare spazio del nostro mondo, effettuata dalla discesa del mondo celeste sulla terra. Soltanto la circoscrizione di questo ambiente che si trova nel nostro mondo ma non è soggetto alle sue leggi, permette a degli oggetti o a delle azioni di essere le sigle di altri e altre ad essi dissimili. La simbologia liturgica è resa significante come quella teatrale o quella dei misteri pagani, dalla creazione di un mondo delimitato dove oggetti e azioni si caricano di un potere efficace diverso dal normale. Il cinema, trasportandoci direttamente nel mondo reale non può utilizzare questo tipo di simbolo che concretamente non rassomigli al simbolizzato.

Da questo fatto sorge una differenza psico-

logica nella nostra esperienza liturgica e teatrale da una parte, cinematografica dall'altra. Evidentemente c'è anche una differenza tra la *vera* comunione alla quale conduce la messa e la « com-mozione » la « sim-patia » che si stabilisce nel teatro e nei misteri pagani, dove è fondata non su un fatto storico, quale la morte e la resurrezione dell'Uomo-Dio, ma sulle invenzioni della fantasia creatrice. Quello che ci interessa è che in queste simbologie c'è una mediazione compiuta da gesti e segni tra il mondo reale e lo spettatore; mediazione che è molto diversa dall'immedesimarsi con l'ombra sullo schermo dell'esperienza cinematografica. Poi la trasposizione liturgica e teatrale, stabilendo una distanza psicologica tra il reale e lo spettatore, lascia al partecipante un'autonomia responsabile che è di nuovo diversa dall'identificarsi totalmente con il personaggio filmico del « mago che si impadronisce di noi », come il padre Burvenich descrive Bergmann, o della frenesia magica dei misteri pagani.

Mentre il cinema cerca di aprirsi dal reale sull'infinito, di rivelarci « le dimensioni segrete » del mondo nostro, la liturgia (e il teatro) delimitano uno spazio nel reale e segnano degli oggetti in esso che realmente, nella liturgia stessa, o per finzione, nel teatro, costituiscono un mondo dove azioni e oggetti prendono un significato diverso dal normale: perciò la stilizzazione cinematografica ci pare senza misura comune con quella teatrale o liturgica e non si può considerare come situata « nella linea della liturgia ».

ARTE FIGURATIVA NELLA LITURGIA

Se è corretto questo che abbiamo detto del cinema, cioè che lo si debba considerare come una arte figurativa dinamica, una narrazione per immagini, che può dunque rivelarci attraverso l'attenta *mimesi* del reale (ivi inclusi, entro limiti, i fatti rilegiosi straordinari) la sua dimensione soprannaturale, ma che non può attingere alla « presa del soprannaturale » per la via che abbiamo chiamato « misterica », cioè quella della simbologia liturgica, crediamo che il discorso diverrebbe un altro per le opere di pittura citate dall'abbé Ayfre.

Mentre il cinema non è stato fin'ora utilizzato nella liturgia cristiana, le opere pittoriche ne hanno un ruolo che data dalla nascita stessa della chiesa. Sebbene sembri di portarci fuori del tema preciso, in vista della portata generale, coinvolgendo tutta l'arte, data alla classificazione dell'abbé, guardiamo brevemente gli esempi di stilizzazione alla maniera liturgica nelle opere pittoriche proposte da lui, cioè l'arte bizantina e Rouault, ottimi esempi per dimostrare la differenza tra un simbolo liturgico e un capolavoro di arte religiosa che non faccia uso della simbologia liturgica.

Le iconi bizantine sono concepite per un ruolo liturgico preciso: « qu'elles exercent grâce à l'emploi de certaines formes parfaitement voulues et facilement réconnaissables de leur style et composition, qui leur font obtenir une qualité spécifique: de montrer au spectateur un univers à part, supérieur à notre cosmos matériel, un monde métaphisique qu'habitent énergies et personnes rayonnant d'une divinité mysterieuse » (10). Le iconi sono presenti nella chiesa per significare la partecipazione attiva nell'unico culto che i cittadini del cielo e tutta l'umanità redenta rendono insieme al Signore. Esse dunque rappresentano sempre i santi in cui la vita della grazia è già sviluppata nella vita della gloria, oppure gli angeli, e sono considerate come delle vere *dramatis personae* partecipando all'azione liturgica. Anzi, pare che tutta una tradizione orientale dai padri iconolatri del VII Concilio Ecumenico (11) fino a Bulgakov (12) hanno creduto

(10) L. H. Grondijs: « Images des saints d'après la théologie byzantine du VIIIme siècle », Ooslhoek's Uitgevens Mij-Utrecht 1952.

(11) vedi Mansi XIII c 9A, c 24-32. Queste vedute non sono riprese naturalmente nei canoni. Notiamo che San Giovanni Damasceno (De imaginibus or. 1,21) distingue tra il ritratto profano e l'immagine sacra del santo, attribuendo soltanto a quest'ultima la presenza dello Spirito Santo che aveva animato il santo durante la sua vita. Vedi sullo stesso tema anche S. Giovanni Damasceno: Antirrh. III. 1, 12 e S. Teodoro (Ep. 1, 17).

(12) vedi Bulgakov: Les icones et la vénération des icones - YMCA, Paris, 1931.

in una presenza reale, miracolosa dei santi nelle loro iconi; ed ancor oggi quando gli orientali pregano davanti alle iconi, facendo il segno della croce sul petto e baciandole, continuano i gesti dei primi cristiani che salutavano i martiri (13). Per gli orientali dunque le iconi sono segni che non godono soltanto di un valore raffigurativo, ma che « rendono presente » in qualche modo coloro che rappresentano. Un pezzo di legno, colorato e segnato secondo strette norme convenzionali, diventa un simbolo efficace di un personaggio celeste, esattamente come una cera inserita nel rito pasquale simboleggia il Cristo, non a causa di somiglianze veristiche, ma di un rapporto stabilito dalla tradizione.

Non crediamo che in occidente si sia mai andati così lontano. Malgrado però tutta la complicata e svariata storia dei rapporti tra arte e liturgia, nell'arte che riusciva ad essere veramente liturgica c'era sempre un appello diretto, un invito impellente e drammatico alla partecipazione al rito sacramentale, cioè alla morte ed alla risurrezione del Cristo. Ci pare che sia proprio questo che manca quasi sempre all'arte sacra moderna pure riuscita in qualche caso, come quello di Rouault, a creare dei veri capolavori religiosi, che restano tuttavia non-liturgici nella loro stilizzazione. Prendiamo due esempi su quel tema dell'iconografia cristiana che Dreyer ricorda in « Il Verbo »: la deposizione di Cristo, trattata dal Mantegna (era nel museo di Copenhagen) e da Rouault nel « Miserere ».

La tomba nel quadro del Mantegna è resa simile ad un altare. Il Cristo si offre allo spettatore mostrando le sue stigmate che appaiono particolarmente commoventi perchè le ferite sono raffigurate nel senso inverso a quello solito: le mani dal di sopra, i piedi dal di sotto. Le distorsioni aggressive del corpo sottolineano l'angoscia della sofferenza. Eppure l'espressione del viso è dolce-amara, sofferente, ma sorridente. Il Cristo è un cadavere vivente perchè la sua terribile immolazione è una fonte di vita per colui che crede. E' chiaro che tutto il simbolismo dell'artista è inteso a far risaltare il carattere di offerta sacramentale cui il credente deve essere condotto a partecipare attraverso il rito. La meditazione del Mantegna c'impegna a rispondere o rifiutare di ingaggiarci nel sacrificio.

Invece, nell'immagine di Rouault, sembra che l'artista abbia di proposito evitato di mostrare le ferite del Cristo (14). Credo infatti che nessun suo Cristo porti le stigmate. La sola indicazione che il corpo sia stato crocifisso ci è data infatti dalla iscrizione sotto: « Au pressoir le raisin fut foulé ». Il corpo è disteso come un Meager classico, con tre teste raggruppate vicinissime di sopra, di cui soltanto il viso penoso di Maria è rivolto verso colui che guarda. Nonostante la sua fede ardente e quasi ossessionata dalla sofferenza che trapela dai suoi Cristi, Rouault sembra temere di fare un appello diretto allo spettatore alla partecipazione sacramentale nella sofferenza cristica. Non è questa una critica del valore artistico del quadro, nemmeno della sua autentica religiosità: vuole soltanto sottolineare che, estremamente stilizzato come è, resta l'espressione di una pietà personale e privata, e non un esempio di simbologia liturgica.

CINEMA E RELIGIOSITA' CONTEMPORANEA

Abbiamo voluto far rilevare questo carattere di pietà personale di un artista che non impegna lo spettatore, nell'opera di Rouault, perchè, per un certo aspetto, ci pare veramente affine a quella di Dreyer, per un altro tutta diversa. La direzione d'« Art d'Eglise » ci dice che dopo la Giovanna d'Arco « la scoperta e l'esperienza del sacro nella settima arte non

(13) vedi Kondakov: The Russiam Icon, Oxford 1927.
(14) Molto diverso il caso dei crocifissi bizantini e medioevali che vogliono simboleggiare tutt'altra cosa che Rouault in questa « deposizione ».

ha cessato di ampliarsi e di approfondirsi, la interiorità guadagnando sempre del terreno sull'esteriorità ». Questo è vero, ma non ci pare l'indice di un vero rinnovamento religioso, o di un'arte liturgica.

Ci pare più esatto dire, con il professor Wind (15) che la nostra età è caratterizzata dalle conversioni individuali. Gabriel Marcel ha detto: « Il dramma cristiano di oggi è nato generalmente dalla conversione e d'altra parte è orientato verso la conversione ». (16) Ora le conversioni individuali sono esperienze centrali per quelli che le sperimentano, ma restano periferiche alla comunità. Un vero rinnovamento religioso porterebbe con sè una trasfigurazione anche delle espressioni profane della vita, penetrandone in tutti i settori, la scienza, l'arte e la politica, portando con sè una fresca e felice avvertenza del Potere che li anima e li trascende tutti, così come accadeva nei secoli XII-XIII, XV-XVI. Invece nell'arte, anche religiosa, del nostro tempo ci colpisce piuttosto l'angoscia che l'entusiasmo; la atmosfera fosca dei films di Dreyer, che crediamo dovuta al fatto che la fede per lui è il « salto cieco » di Kierkegaarde (17), è ben diversa dalla tensione di Bresson dov'è vero che la gioia stenta a trapelare, ma questo perchè la trasparenza visibile dell'invisibile non è ovvia e pacifica, ma sempre risulta da una lotta. La sfiducia nell'intelligenza umana e nei rischi che il suo uso richiede, invita agli sforzi, per usare una frase di Kleist a proposito del teatro di pupazzi, « a scivolare nel paradiso dal di dietro ».

Qui sorge la grande differenza tra Rouault e Dreyer. Rouault ha saputo, come Bresson, guardarsi dalla tentazione di ricorrere all'irrazionale sostituto dell'« approccio misterico » al trascendente attraverso la simbologia efficace della liturgia, ciò che dimostrano i films di Dreyer quando invece di darci delle immagini dell'esistenza normale umana dove la grazia di Dio agisce attraverso tutti gli eventi, anche i più banali, ricorrono all'atto divino gratuito infrangendo lo spazio del nostro mondo quotidiano per provocare miracolosamente la conversione.

La liturgia, al contrario, può crearlo questo spazio in cui oggetti e azioni posseggano il potere di metterci in contatto col mondo trascendente senza ricorrere, diciamo, alla feroce aggressività dei crocifissi di Orozco. Ma la simbologia liturgica deve comportare quel carattere drammatico che ci condurrà all'azione rituale, che non può possedere nessuna narrazione filmica per immagini e che manca anche nell'arte di Roualt. Hegel che indipendentemente dalla sua metafisica era un acuto osservatore di quanto stava accadendo nel suo tempo, centocinquant'anni fa, prevedeva quella che sarebbe stata la nostra situazione. In una epoca dominata dalla scienza e dallo statalismo, l'arte e la religione diventerebbe per la società un'esperienza marginale, una splendida superfluità. Gli artisti continueranno, diceva Hegel, a produrre le loro opere, ma queste saranno poco rilevanti alla nostra esistenza. Magari continueranno a produrre quadri a soggetto religioso, e a farli artisticamente bene. « Ma quando nobilmente e perfettamente potremmo trovare Dio il Padre, il Cristo, o Maria rappresentati, sarà inutile: non ci forzeranno ad inginocchiarci ».

Oggi la gente va al cinema il più delle volte per essere distratta, per fare, come dice Cocteau, « un rêve eveillé ». La si distrae col meraviglioso di tutti i generi: con arte, come nel neorealismo, o senza, come nelle sfarzose stupidità dei così detti « films biblici » alla maniera di de Mille. Oppure si cerca di scuotere il cliente della fabbrica dei sogni con lo «choc» della violenta irruenza del soprannaturale dreyeriano. Di Rouault possiamo dire quello che

(15) vedi « Art News » Maggio 1953 e i suoi recenti Reith Lectures « Art and Anarchy ».

(16) La filosofia dell'Arte Sacra, Cedam Padova, 1957. Marcel aveva escluso quel teatro che noi, come lui del resto, consideriamo far uso della simbologia alla maniera liturgica, come l'Eliot di « Assassinio nella Cattedrale ».

(17) In « Il Verbo » ci è detto che Johannes si è impazzito dallo « eccessivo studio » di Kierkegaarde. Nei suoi Giornali, Kierkegaarde ha scritto che « C'è una sola prova del Cristianesimo che viene giustamente dalle emozioni, quando lo spavento del peccato e il peso di una coscienza carica costringono con le loro torture un uomo a varcare la stretta linea tra una disperazione che costeggia la pazzia e il Cristianesimo ». (Sez. 926).

un suo grande amico, André Suarez, ha detto di Verlaine: « Son accent un peu lourd et lent avant aussi un agrément ambigu: il tenait de l'oraison et de l'invective ». Pochi sanno tenere il delicato bilancio tra la preghiera e la invettiva. Soltanto un Bresson, senza nessuna concessione al commercialismo e nella piena maestria del linguaggio della sua arte, cerca di cogliere nell'esistenza umana « la presenza di Dio senza tradire la Sua Trascendenza ». E siamo sorpresi che « Art d'Eglise » non abbia dedicato a lui uno studio particolare, come hà fatto per Dreyer e Bergmann. Tanto Bresson quanto Rouault hanno saputo vedere che l'arte non destinata a servire la liturgia, fa migliore opera di apologetica cristiana cercando di interpretare la realtà quotidiana, anzichè il meraviglioso. Essi hanno riconosciuto poi che l'arte resta sempre un « quid interpretatum »; dunque, stilizzando secondo la loro visione del mondo, ma di una maniera « mimetica » e non « misterica »; fiduciosi che la grazia che agisce nella vita personale condurrà coloro che la riconoscono a trovarla in quei segni che sono stati costituiti appositamente per dare alla sua comunicazione una più grande visibilità ed intensità; nell'ambiente dove questi segni sono veramente efficaci e illuminanti, nella liturgia della Chiesa, invece di cercare questi segni visibili con la fede cieca che vuole la spettacolare manifestazione del trascendente nel miracolismo.

Concludiamo con questa riflessione. Siamo d'accordo che i films, malgrado le ottime intenzioni religiose, che mancano di arte come quelli criticati dall'abbé Ayfre, non giungano alla comunicazione del Sacro; anzi, saremmo più severi con alcuni di essi che non la direzione della Rivista. Ma con l'essere artisticamente superiori, i films non diventano religiosamente innocui. Platone pensava esattamente il contrario: voleva escludere dalla sua Repubblica soltanto i grandi artisti, non i mediocri, parlando di una « paura divina » che doveva prevenirci contro « l'incanto dei maghi dell'arte ». Ma allo stesso tempo ci metteva in guardia contro « la virtù zoppicante » di quelli che diventano così insensibili all'arte che vogliono eliminare i suoi rischi. Questo dilemma gli pareva risolvibile soltanto da un legislatore onniscente. Invece noi crediamo che sia il compito del critico il far rilevare i pericoli nascosti, analizzare l'incantesimo, per poi invitare al godimento dell'opera d'arte.

Peter Serracino-Inglott

L'arte dello spettacolo come mezzo di apostolato
Settimana di aggiornamento pastorale a Venezia

Dal 12 al 16 settembre scorso si è tenuta a Venezia nella Scuola Grande di S. Rocco la X Settimana di aggiornamento pastorale, presieduta dall'Em.mo Cardinal Patriarca G. Urbani. Tema di questa Settimana era: « *Le tecniche diffusive delle idee e la Comunità Cristiana* ».

Della lettera che il Card. Tardini inviò a nome del Santo Padre, compiacendosi per la scelta del tema, riportiamo un tratto di particolare importanza che ci serve anche a comprendere il significato della Settimana stessa: « I problemi morali e pastorali connessi con la stampa, la radio, il cinema e la televisione urgono talmente che a nessuno è lecito ignorarli o rimanere, innanzi ad essi, indifferenti... La questione va dunque risolta senza indugi... Si guarderà alle moderne tecniche diffusive non unicamente come a mezzi di evasione e di svago, ma soprattutto come a strumenti di cultura e di propagazione e difesa della civiltà cristiana. Si valorizzerà cioè la funzione educativa e formativa di cui questi ritrovati del lavoro e dell'ingegno umano con il loro potente fascino, possono e debbono farsi tramite in ogni settore, non escluso quello propriamente ricreativo ». Il Cardinale Segretario di Stato inoltre afferma la necessità di ricondurre questi strumenti a veri doni di Dio, e aggiunge che questi doni non devono essere difesi solo, ma devono diventare docili e fruttuosi strumenti del bene, in sostanza, devono diventare mezzo di apostolato.

Ma perchè siano sfruttati come tali è necessario che siano conosciuti, accostati e usati dal Sacerdote. Il Card. Patriarca nella prolusione sul tema: « Il pensiero della Chiesa circa le tecniche diffusive delle idee: Miranda Prorsus e Boni Pastoris », lamenta che nel clero secolare e regolare queste tecniche non hanno ancora avuto l'attenzione che si deve e non sono ancora ritenuti come elementi di educazione e di apostolato; « Se la Chiesa moltiplica i suoi documenti su queste tecniche, i sacerdoti non possono disinteressarsene ». E' necessario però accostarsi a queste tecniche con competenza, prudenza e zelo. Se si guardasse alla sala cinematografica parrocchiale come a uno strumento di apostolato passerebbe in secondo piano la preoccupazione finanziaria, non si verrebbe a compromessi con certe pellicole o con certo pubblico, si sarebbe obbedienti alle direttive ricevute e si formerebbe così un fronte unico e potente contro il quale le Case produttrici dovrebbero piegarsi, e certamente si piegherebbero e girerebbero films conformi ai nostri desideri. Alcuni produttori infatti hanno affermato: « Siamo costretti ad ammettere che il cinema non è che un'industria e il film non è che una merce », ergo, si può aggiungere, « si fabbrica su richiesta ».

Ma, anche se si arrivasse a tanto, sarebbe sempre necessario avere dei produttori, registi e artisti nostri, perchè « nemo dat quod non habet », nessuno può dare ciò che non ha. Il senso cristiano della vita non lo può infondere in un'opera chi praticamente vive e pensa fuori dal Cristianesimo, anche se portasse sullo schermo la vita di un Santo (1).

Purtroppo, oserei dire, il male maggiore non ci viene dai films immorali, di fronte ai quali molti Cristiani ancora reagiscono, bensì dai films amorali che, indisturbati, quando non addirittura applauditi, iniettano negli spettatori un veleno sensibile ma continuo che atrofizza il senso cristiano e porta a una visione naturalistica della vita.

A questo concorre anche un fattore psicologico: lo spettatore è portato ad accettare il comportamento del divo, sia nel film che nella vita reale, perchè simpatizza con lui. Anche da ciò quindi, la preziosità apostolica di avere nel campo cinematografico, televisivo e teatrale degli elementi veramente cristiani.

Tenuto conto che la maggior parte degli uomini è più sensibile al concreto che all'astratto, che segue di più l'immagine che l'idea, è utile servirsi delle tecniche audiovisive per istruire i fedeli sulle verità della nostra Santa Religione. Per fare ciò, però, è necessario tenere presente quanto ha detto Mons. G. Ceriani, Presidente del Centro di Orientamento Pastorale, nella lezione su « L'uso delle tecniche diffusive delle idee nell'apostolato moderno: « *Niente vi è di più dannoso e nefasto di una realizzazione scadente di un film religioso* ». Per trattare un soggetto sacro è indispensabile alta sensibilità artistica, e grande spirito di fede per custodire con la più grande scrupolosità l'elemento sacro. Ma per riuscirvi è necessaria gente appositamente preparata. Nasce quindi il problema di inviare giovani ferventi in un campo che a torto è ritenuto il più pericoloso e del quale la stampa, purtroppo anche cattolica, diffonde solo scandali e superficialità. Quanto abbiamo detto è confermato dalla lezione di P. E. Baragli S. J. e dalla comunicazione di P. G. da Novara. Il primo svolgendo il tema: « *Cinema, Radio, TV: problemi morali e pastorali* », venendo a trattare del comportamento che deve tenere il pastore di anime con chi chiede di imbarcarsi in questa arte, dice che non si deve essere troppo rigidi; pericoli pari vi sono anche in molti altri mestieri; piuttosto è necessario appoggiare, seguire e assistere queste anime.

Il secondo, cappuccino, che, svolgendo ogni giorno il suo ministero pastorale tra gli artisti della RAI-TV di Milano, conosce dal di dentro e ambienti e per-

sone del mondo artistico, ha svelato quali grandezze spirituali cristiane nasconda questo mondo e quale sia la gioia dell'artista quando, avvicinato con animo da padre e da amico del sacerdote, si sente ancora figlio della Chiesa. Nessuno sa degli artisti che passano lunghe ore in preghiera nella Cappellina del Centro RAI-TV, o del lavoro altamente ascetico di certe persone che spesso vediamo sugli schermi. Padre Giovanni ne svelò qualcosa ai Settimanalisti, leggendo una lettera ricevuta proprio in quei giorni da un giovane artista. Quando anche l'artista potrà senza recar danno alla sua carriera professarsi apertamente cattolico praticante? Forse quando, perdendo il posto, potrà trovarne un altro in campo cattolico.

Don Ceriotti di Milano, Delegato regionale dell'ACEC, ha tenuto due conferenze: una sul « Cinema parrocchiale » l'altra sul « Cineforum ». « La sala parrocchiale deve « essere un ambiente educativo, avere un suo pubblico, un suo stile, una sua anima ». Tutte queste caratteristiche le devono venire dal fatto che ha un particolare fine, un fine soprannaturale oltre che naturale. Il detto, purtroppo non del tutto a torto formatosi, « roba da oratorio », deve essere smentito, sia mettendo a disposizione del pubblico un ambiente decoroso, cosa possibile anche quando mancano i mezzi, basta un po' di buon gusto; sia esigendo anche nella sala parrocchiale l'educazione che si conviene; sia soprattutto proiettando pellicole di valore; dare dei films scadenti oltre che cosa antieducativa, è cosa contraria all'indirizzo dato dai Sommi Pontefici.

Però il film, anche se posto in questa cornice, per se stesso non educa se non viene assimilato. E' necessaria una iniziazione al linguaggio delle immagini per scoprire e assimilare i valori estetici e morali del film, diversamente si rimarrà solo succubi delle impressioni. A questo sono di grande aiuto i cineforum, naturalmente se fatti da persone competenti che conoscano e la dottrina cattolica e il linguaggio cinematografico.

Altri temi trattati furono: « La Pastorale dell'opinione pubblica » (S. Ecc. G. Bortignon); « Iniziative e organizzazioni cattoliche » (Don Soligo); « La stampa nella Comunità Cristiana » (Mons. F. Vallaino); « Il Sacerdote e la stampa » (Mons. E. Pisoni); « Qualifiche dei films e doveri degli spettatori » (P. Casolaro S. J.); « La radio e la TV esigono una profilassi educativa » (P. Gallo S. J.); « La RADIO e la TV come impiego del tempo libero e veicolo delle idee » (G. Guarda).

Dopo le comunicazioni del pomeriggio, che venivano tenute nella sala della biblioteca del Seminario Patriarcale, i Settimanali si dividevano in sezioni distinte a discutere, sulla base delle conferenze, i problemi riguardanti: *I giovani - le parrocchie del centro urbano - le parrocchie di periferia - le parrocchie rurali.*

Tra i voti formulati da queste sezioni ve ne è uno col quale si auspica l'istituzione della *giornata per lo spettacolo* allo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica sugli aspetti morali-formativi dei vari generi di spettacoli.

La « Settimana » terminò con la S. Messa celebrata da S. E. il Card. G. Urbani nella chiesa della Madonna della Salute.

Da tutta la « Settimana » una cosa soprattutto è apparsa chiara e della quale tutti erano convinti: la necessità di non fermarsi in questa battaglia su posizioni puramente difensive. Perciò da tutti, relatori e Settimanalisti, si auspicò la formazione di scuole cattoliche atte ad accogliere e preparare giovani di solida formazione cristiana e dotati di talenti artistici, perchè sappiano avvalersi cristianamente delle moderne tecniche dell'arte.

Vorremmo fare un appunto alla scelta dei temi per la « Settimana ». Non sarebbe stato utile ridurre un poco l'invadenza del problema cinematografico e cedere almeno una lezione al problema teatrale? E' vero, il nemico numero uno che attenta alla maggior parte dei nostri fedeli e dal quale dobbiamo difenderci oggi è il cinema, ma il teatro, è del tutto innocuo? Poi, l'azione nostra deve essere solo di difesa? Perchè trascurare un efficace strumento di apostolato e di educazione quale è il teatro, e soprattutto il teatro d'oratorio, mezzo potente anche per conoscere da vicino i giovani e dei giovani che potrebbero un giorno essere artisti anche su più vasta scala? Se non ci sbagliamo, anche il teatro è una tecnica diffusa delle idee, e pur, come tale, gode di una attività, plurisecolare.

V. Gatti

(1) Mons. Giuseppe Polvara già nel 1935 nella lettera al Card. Schuster in cui chiedeva la benedizione sulla nascente rivista Theatrica, annunciava il proposito di realizzare una *Università delle Arti*, nella quale, come dice poi nell'articolo « Il nostro programma » sul primo numero di Theatrica, avrebbe avuto posto anche l'arte cinematografica. Ma difficoltà numerose, non esclusa la non collaborazione del Clero, hanno impedito al grande apostolo dell'arte cristiana di vedere realizzato in tutto il suo sogno grandioso in favore del bello e del bene.

IL TEATRO DEI RAGAZZI ALL'ANGELICUM DI MILANO

Ormai sono otto anni che l'Angelicum continua le rappresentazioni nel suo teatro per ragazzi. Otto anni duri — ci dice il segretario Benito Biotto — per l'incomprensione di cui siamo circondati. E' vero che la sala è strabocchevole di spettatori ad ogni rappresentazione, ma questo accade perchè la sala stessa è troppo ristretta. Se però fosse molto più larga, chissà se la troveremmo piena? E' questo accade per un fatto strano: perchè intervengano i ragazzi, la rappresenta-



Nella pagina precedente e in questa, in alto, **si hanno momenti delle rappresentazioni del Teatro dei Ragazzi dell'Angelicum. Documentazione ben lontana dall'essere riassuntiva, ma che rivela l'impegno e la serietà degli organizzatori del teatro stesso, cosicchè, tanto le fiabe, quanto le rappresentazioni come « Natale in piazza » si impongono non solo ai piccoli, cui sono rivolte, ma anche ai grandi.**
Di fianco: **un atteggiamento di P. Cocagnac, il domenicano cantore della Bibbia, durante il recital al Leone XIII.**



zione deve piacere ai grandi. Sono loro, infatti, che li conducono e non vogliono rischiare troppo il loro pomeriggio di domenica. Se la favola che si rappresenta è risaputa dal genitore, questi vi porta il ragazzo, ma se ci si azzarda a rappresentare un racconto nuovo, il genitore non vi crede. Il repertorio, di conseguenza, è ristretto a rifacimenti, più o meno opportuni, di favole e personaggi ormai scontati.

D'altronde la direzione non può, evidentemente, fare colpi di testa: la compagnia è stabile, i registi e gli addetti sono molti, indice di uno sforzo per fare le cose bene, ma... non si mangia la serietà. Alla nostra domanda su rappresentazioni sacre, il segretario ci raccontava come, avendo messo in scena « Natale in piazza », la sala fosse pressochè vuota di spettatori. Non sapeva spiegarsi il perchè: non sanno i genitori che il teatro è una delle più alte forme di educazione spirituale alla bellezza e alla bontà? E che se i ragazzi hanno una educazione spirituale, evitano certe forme deprecabili della vita attuale?

E' vero che troppe rappresentazioni natalizie (e in genere « sacre ») cadono sotto il segno di puerili e stonati misticismi, che invece di penetrare gli augusti misteri liturgici, ne allontanano il pubblico.

I genitori devono essere attenti ad ogni forma eletta di teatro sacro: perchè, quando è fatto bene, parla al cuore, rende anche noi più grandi e più buoni.

Abbiamo chiesto se vi fosse difficoltà nell'affidare parti di rappresentazione ai bambini stessi. Data la esperienza fatta, si consiglia. Il ragazzo, purtroppo, copia, e non copia la propria parte, ma quello che vede fare di più eccentrico dai « divi ». Si sente già uno di loro: con i compagni fa da superiore, con i genitori è altero, e purtroppo, è invidiato. E' proprio l'opposto di ciò che vuole una buona educazione. E l'Angelicum, che vuole essere educativo, ha escluso che si possa in avvenire riprendere l'esperimento, almeno nella forma già tentata.

Abbiamo assistito ad una rappresentazione: la sala era gremita di bambini, che chiacchieravano a gruppi distinti. Il palco, piccolo, soprattutto poco profondo, porta l'azione sul proscenio, eliminando di conseguenza l'ambiente in cui quella si dovrebbe svolgere.

Gli attori vengono così ingranditi, e, poichè sono adulti, diventano smisurati, giganti. I ragazzi non seguono la trama: sono attenti e sottolineano le « gags », poichè le favole le conoscono. Manca così l'attrattiva drammatica; in compenso, però, vengono smaliziati al fattore scenico. Queste notazioni marginali vogliono dare, per quanto è possibile, l'ambiente dell'Angelicum dei Ragazzi, che, nonostante le sue studiate e sperimentate rappresentazioni, rispecchia ancora il clima provvisorio di un inizio.

Lo sforzo degli scenografi, validi, per la verità, dei registi, degli attori, è ammirevole ma l'assenza di partecipazione del pubblico impedisce ogni intervento critico.

Non ci sappiamo spiegare (siamo ingenui?) perchè, parlando, ed auspicando rappresentazioni per ragazzi, noi grandi disertiamo i valorosi tentativi per attuarli.

Abbiamo l'umiltà di riconoscere la nostra incomprensione, e ripariamo.

R.B.

PADRE COCAGNAC - CANTORE

— Ha un momento di tempo? — mi chiese il Padre. — Le farei ascoltare la canzone.

Alla mia risposta affermativa, il Domenicano mi guidò nella sua stanza e, scusandosi, levò la chitarra dalla custodia, dispose di fronte a me il suo quaderno con le parole della canzone e iniziò, per me, a cantare l'avventura dei ciechi di Gerico.

Così, semplicemente, dimenticandosi che ero andato da lui a porgli delle domande insidiose (« non si preoccupi — mi diceva — sono anch'io giornalista! ») cantava la canzone composta da lui stesso per la banlieue di Parigi, per spiegarmi come erano fatte le sue composizioni.

Padre Cocognac non è un chansonnier: ci tiene a precisare che è frate, che è architetto, che dirige una rivista d'arte, e che compone anche delle canzoni. E questa gerarchia di valori la si nota anche nelle sue opere.

Prima di tutto, mi ha detto, è frate. Gli chiedevo se i suoi concerti non fossero un poco esibizionistici, poichè il pubblico di queste sale è ben diverso da quello della banlieue.

Con una punta di malizia, il Padre mi rispose che anche quello dei concerti è pubblico di « periferia » e che proprio in quei concerti egli vuole fare catechismo. Perciò non è esibizionismo: la canzone vale poco per lui; ciò che vale è la spiegazione della Bibbia. Infatti, mentre mi cantava la canzone dei due ciechi di Gerico, mi faceva notare come l'insistente ritorno della frase: « Que la nuit m'est dure, ami, que la nuit m'est dure! »» richiamava alla mente il passaggio simbolico dalla notte della cecità del corpo a quella dell'anima. Quasi un responsorio, in cui il versetto-ritornello sottolinea, ambienta, medita la strofe-antifona.

Meditare: e le canzoni del P. Cocagnac ti conducono bonariamente, senza sforzo, dalle pagine della bibbia a quelle dell'anima. Meditare significa ripetere un pensiero sempre presente — la notte nella canzone dei ciechi — come l'uccello di Claudel « qui suit son idée en ses espaces de couplets soudains ».

La sera del 29 ottobre il Padre tenne il suo concerto nel salone dell'Istituto Leone XIII e, lo dico sinceramente, vi sono andato con la viva curiosità di vedere come « spiegava la Bibbia ».

L'abito bianco da domenicano, ricadente armonioso ad ogni mossa, spiccava sul fondale rosso vivo del palco. Il gesto sottolineava le espressioni del canto o della spiegazione

Ebbi la stessa impressione del pomeriggio, e con me, gli spettatori tutti: P. Cocagnac, cantando, ci raccontava, ci spiegava, ci faceva sentire la parola

di Dio. E lo faceva con bonarietà allegra, quasi sbarazzina, con piacevoli puntate ironiche o divertite, come quando ci raccontò della pecorella smarrita, la sola, in fondo, « qui avait de l'imagination ». Peccato proprio che questa sua genialità fosse andata a scapito della sua bontà! Ci ha detto che studenti inglesi protestanti, si erano commossi alla storia di Bernadette, « l'oiseau silencieux » che si invola diritto nel sole. Anche noi, con lui, ci siamo commossi al ricordo del dolce paese di Canaan, ci siamo entusiasmati alle vicende di Davide, abbiamo cercato il Signore nel sorriso dell'amico che ha perdonato, abbiamo cantato, tutti, in coro, la nostra fede in Dio che ci ama.

La musica? Semplice, assai aderente al testo (importanti sono le parole, diceva il Padre, non il gnao gnao dell'orchestra).

« D'una cosa mi vanto — diceva — che le mie canzoni le può cantare chiunque, senza che si stiracchino in falsi misticismi ».

Ed è un vanto che gli lasciamo intero, perchè ben meritato.

R. Buttafava



LA MUSICA TRA LA LEGGENDA E LA REALTA'

Con l'uscita degli ultimi cinque dischi, la casa musicale E.C.O. ha assolto il compito prefissosi di presentare al pubblico una storia della musica in dischi.

Già ne abbiamo parlato nel precedente fascicolo di questa Rivista, come di opera valida, assai valida, nonostante qualche incertezza dell'inizio, che a mano a mano scompariva.

La particolare asprezza usata nel recensire i primi sette dischi non era desiderio di trovare il ben noto « pelo nell'uovo »: noi vorremmo, e con noi certo per primi gli autori, che questo genere di opere, dedicate a porre fondamenti nella conoscenza, specialmente infantile, siano perfette, senza appigli per pur minime critiche. Infatti una critica di struttura potrebbe pregiudicare il lavoro fatto.

I primi tre dischi, così « ferocemente » puntualizzati da noi, non ne uscivano stroncati, ma come segnati, così che in una prossima riedizione (come ci hanno assicurato) si possano portare al livello artistico, storico, culturale degli altri.

E siamo perciò contenti di non poter dir nulla di « cattivo » sugli ultimi cinque usciti. Questi, dalle prime forme di musica strumentale d'assieme come la suite, il concerto, la sinfonia, il quartetto; attraverso il movimento romantico (Beethoven, Schubert e Ciaikovski) passano al melodramma dell'ottocento, analizzandolo in Italia da Cherubini a Verdi, poi in Germania, Francia e Russia. L'ultimo disco porta alcuni elementi di guidizio sugli autori moderni, ed un excursus sulla musica folcloristica. Se ci si permette un augurio, facciamo voti che la casa E.C.O., continuando l'opera intrapresa, avesse a sviluppare quest'ultima parte.

E' vero che usando dei princìpi appresi nel corso si è in grado di giudicare la musica di ogni tempo, ma una chiarificazione delle correnti ed espressioni contemporanee sarebbe, pensiamo, ben accetto.

Quel genio musicale del Cristianesimo, ricordato nel secondo disco, è forse tramontato? Riascoltando ultimamente qualche oratorio di Perosi, ci auguravamo che qualcuno segnasse la luminosa via della musica religiosa.

Una pratica scatola-custodia contiene tutta la serie dei dodici dischi, mentre un assai utile fascicolo aiuta (« guida per l'ascolto » è stato chiamato) ad orizzontarsi ed è arredato da un minuzioso ed utile dizionarietto dei termini usati nell'opera.

Persone che non conscevano la musica (piccole e grandi!) ci hanno espresso la loro soddisfazione per i dischi dell'E.C.O. Crediamo sia la miglior lode che si possa esprimere alla Casa Musicale ed agli Autori che appunto questo si erano prefissi come scopo.

Riccardo Buttafava

ERRATA CORRIGE

1° Numero Theatrica

Nell'articolo Danza nel Messico - pag. 17 al II e al III periodo, leggesi « danzatore » invece di « danzatrice ».

2° Numero

A proposito del quadro dei mietitori, leggasi non già « Bren », ma « Breu ».

MOSAICI
D'ARTE
s. sgorlon

- MILANO -

VIA TOLMEZZO, 18 - TELEF. 240.570



PARTICOLARE DI UN MOSAICO ESEGUITO
SU CARTONE DEL PITT. T. LONGARETTI

CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE

•

DEPOSITI RACCOLTI DALL'ISTITUTO
E CARTELLE IN CIRCOLAZIONE
775 MILIARDI DI LIRE

RISERVE: 26 MILIARDI
259 DIPENDENZE

•

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA
CREDITO AGRARIO · CREDITO FONDIARIO
QUALUNQUE OPERAZIONE CON L'ESTERO



BIEMMI & CURIONI

marmi - sculture - pietre - graniti
decorazioni - architetture

Via General Govone, 94 - **MILANO** - Tel. 342.489

ARS VITREI

Giudici Gaetano

Vetrate artistiche sacre e profane

Vetrate visibili in positivo ed in trasparenza

Pitture a mosaico

Lavori per l'Estero

MILANO

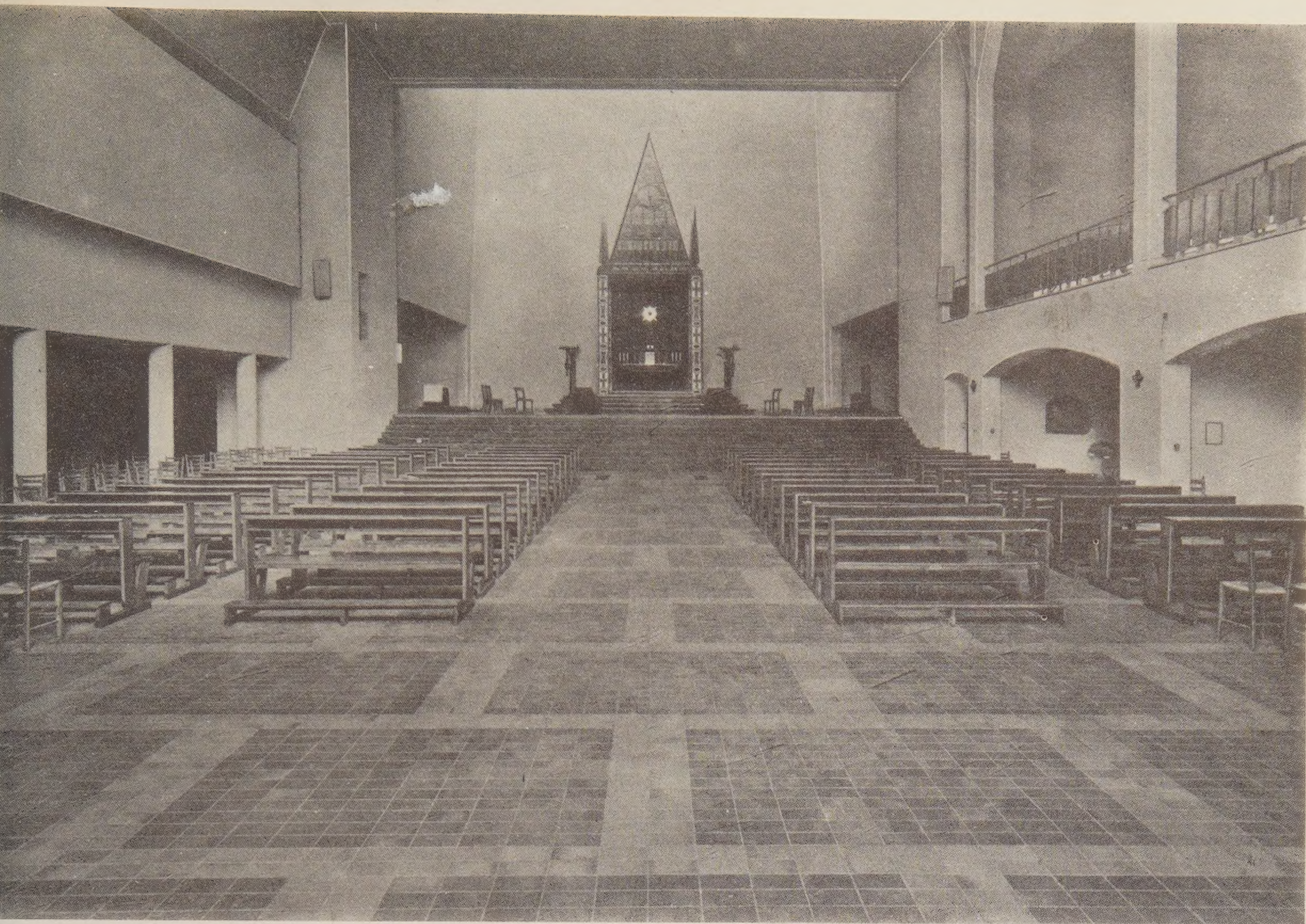
Via Comelico, 18

telefono 55.44.42



UNA DELLE VETRATE COLLOCATE NEL CORO DELLA CHIESA MONUMENTO NAZIONALE DI S. MARIA PODONE - PIAZZA BORROMEI - MILANO

D H



Chiesa Parrocchiale di S. ANGELA MERICI - Milano - Via Frignani

Progetto Dr. Arch. MARIO BACCIOCCHI - Milano

Pavimenti in cotto "Klinker di Bonfol", altare e gradinate in marmo

il miglior materiale per pavimentazione

klinker di bonfol

chiedere: campioni, opuscoli, offerte alla ditta:

emilio tallachini

MILANO

ufficio commerciale - Via Pinturicchio 25 - telef. 273-750

magazzino e laboratorio - Premunego di Settala (Milano)

peter

questo è
un
bel
pavimento

Un pavimento di materiale plastico? Si. E al costo delle marmette comuni. Un pavimento che non invecchia, che non diventa fragile col tempo, che si pulisce con facilità, che non si scheggia né si riga, che non assorbe polvere, che isola dall'umidità, dal caldo, dal freddo, dal rumore.
Questo è il pavimento DOMOSIC inalterabile più del marmo, confortevole più del legno, economico come le piastrelle.
E senza doverle togliere, le vecchie piastrelle, senza dover riempire la casa di muratori e di polvere, direttamente, semplicemente, velocemente, un pavimento DOMOSIC, nei colori che preferite, fa della vostra casa una casa giovane.

domosic

Domosic s.p.a. - Direzione e Stabilimenti
Castiglione Olona (Varese)